Münster.1931.№2 Phil. Diss.

Musikwissenschaft.

Die „Musica practica" des Johann Andreas Herbst und ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung.

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Schulmusik.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster in Westfalen.

vorgelegt von

Albert Allerup
aus Münster (Westf.)

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Juli 1931.
Dekan: Herr Prof. Dr. R. Schmidt.
Referent: Herr Privatdozent Dr. K. G. Fellerer.
Korreferent: Herr Prof. Dr. W. Kabitz.

55 00

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

1931

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555425_0158

Jnhalt.

	Seite:
Literaturverzeichnis.	VII—XI
Einleitung.	1
A. I. Die Eigenart der „Musica practica" des J. A. Herbst.	2—21
1. Biographischer Abriß.	2— 4
2. Nachweis, Datierung und kritischer Bericht der Ausgaben.	4— 7
3. Das Herbstsche Lehrbuch und das Cap. IX des „Syntagma musicum" Tom. III des Michael Praetorius.	8—18
4. Die Bestimmung der „Musica practica" und ihr Verhältnis zur Schulmusik.	18—21
II. Koloratur und Schulgesang.	21—40
1. Zu den Lehrbüchern des 17./18. Jahrhunderts.	21—25
2. Die Stellungnahme der Kantoren zur Koloraturenbehandlung in den Schulen.	25—30
3. Die Grundsätze der Stimmbildung in Deutschland und der Einfluß der italienischen Gesangskunst.	30—40
III. Die „Musica practica" als Quelle für die deutsche Gesangspraxis des 17./18. Jahrhunderts.	40—56
1. Historischer Teil. Die Singschulen von Corvinus, Gibelius, Friderici (1649), Crüger, Erhardi, Printz, Mylius, Lange, Falck, Stierlein, Sperling, Fuhrmann, Steiner, Beyer, Mattheson, Anonymus G. G. G., Kürzinger, Marpurg, Petri, Anonymus von Zürich, Hiller.	40—47
2. Formal-analytischer Teil. Die Singmanieren:	47—56
a) Die Portamentoklasse: Akzente und verwandte Formen.	48—50
b) Passagio und Tirata.	51—52
c) Trillo, Tremulo und Gruppo.	52—56

Seite.

B. Anhang: Die deutschen Singschulen. Eine Zusammenstellung in chronologischer Folge von Michael Praetorius bis zu den Lehrbüchern J. A. Hillers. (1619—1774) 57—76

1. Figural- (und Choral-) Schulen. 57—74

2. Reine Choralschulen. 74—76

C. Musikbeilagen.

Literaturverzeichnis.

Biographische Literatur und Lexika:

Printz, W. C., Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst. Dresden 1690.

Walther, J. G., Musicalisches Lexikon, oder musikalische Bibliothec. Leipzig 1732.

Forkel, J. N., Allgemeine Literatur der Musik. Leipzig 1782 bis 1792.

Forkel, J. N., Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig 1788. 2. Bd.

Gerber, E. L., Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1790.

Gerber, E. L., Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. 4 Bde. Leipzig 1812—14.

Sulzer, J. G., Theorie der Schönen Künste. Vierter Theil. Leipzig 1794.

Becker, K. F., Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur. Leipzig 1836.

Fétis, E. J., Biographie universelle des musiciens. Tome 1—8. Brüxelles 1837—1844.

Eitner, R., Johann Andreas Herbst. Allgemeine deutsche Biographie. Leipzig 1880.

Eitner, R., Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon. Leipzig 1899—1904.

Widmann, B., Johann Andreas Herbst. Neue biographische Beiträge. Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. VII (1891) S. 464 ff.

Valentin, C., Geschichte der Musik in Frankfurt am Main. Vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVII. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1906.

Nagel, W., Zur Biographie des Johann Andreas Herbst. Sammelb. d. International. Musikgesellschaft. XI (1910).

Aber, A., Handbuch der Musikliteratur. Leipzig 1922.

Riemann, H., Musik-Lexikon. 10. Aufl. Berlin 1922.
11. Aufl. Berlin 1929.

Epstein, P., Das Musikwesen der Stadt Frankfurt am Main zur Zeit des Johann Andreas Herbst. Diss. Breslau 1923.
Im 24. Bande (1924) des Arch. f. Musikwissensch. S. 58 ff. befindet sich ein Aufsatz

von P. Epstein: Die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit des J. A. Herbst.

Lavignac, A. et de la Laurence, L.; Encyclopédie de la Musique. Paris 1926.

Schulmusik:

Widmann, B., Die Methode des Schul- und Chorgesangunterrichtes in ihrer geschichtlichen Entwicklung nach Quellen dargestellt. Leipzig 1878.

Vormbaum, R., Die evangelischen Schulordnungen des 16. Jahrhunderts. Gütersloh 1860;
des 17. Jahrh. ib. 1863;
des 18. Jahrh. ib. 1864.

Helm, J., Die Entwicklung des Gesangunterrichts. Gotha 1888. In: Kehr, Geschichte der Methodik des deutschen Volksschulunterrichts. 3. Bde. Gotha 1888.

Prüfer, A., Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1890.

Rein, W., Encyklopädisches Handbuch der Pädagogik. 2. Aufl. Langensalza 1903—1910.

Sannemann, Fr., Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts. Berlin 1904.

Rautenstrauch, J., Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen. Leipzig 1907.

Schipke, M., Der deutsche Schulgesang von Johann Adam Hiller bis zu den Falkschen Bestimmungen (1775—1875). Berlin 1913.

Stahl, W., Geschichte des Schulgesangunterrichts. Berlin 1913.

Paulsen, Fr., Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart. 3. Aufl. I. Bd. Leipzig 1919.
II. Bd. Berlin und Leipzig 1921.

Preussner, E., Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1924 (nicht gedruckt). Das Schlußkapitel ist veröffentlicht im Arch. f. Musikgesch. 1924, IV S. 407 ff.

Schünemann, G., Geschichte der deutschen Schulmusik. Leipzig 1928.

Kunstgesang:

Kiesewetter, R. G., Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Sologesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils und den Anfängen der Oper. Leipzig 1841.

Eitner, R., Einiges aus Michael Praetorius „Syntagma musicum". Monatsh. f. Musikgesch. X. 1878. S. 33 ff.

Becker, G., Aus meiner Bibliothek. M. f. M. X 1878 S. 103 ff.
Verzierungstabelle ib. XI 1879. S. 165.

Goldschmidt, H., Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Breslau 1890.

Goldschmidt, H., Verzierungen, Veränderungen und Passagien im 16. und 17. Jahrhundert. M. f. M. 1891.

Goldschmidt, H., Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Erster Band; Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks. Charlottenburg 1907.

Chrysander, Fr., Ludovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. V. f. M. 1891 S. 337 bb., 1893 S. 249 ff., 1894 S. 531 ff.

Kuhlo, Fr., Ueber melodische Verzierungen in der Tonkunst. Diss. Berlin 1896.

Molitor, R. P., Nachtridentinische Choralreform. Leipzig 1901.

Molitor, R. P., Reform-Choral. Historisch-kritische Studie. Freiburg 1901.

Kuhn, M., Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1902.

Beyschlag, A., Die Ornamentik in der Musik. Leipzig 1908.

Ulrich, B., Ueber die Grundsätze der Stimmbildung während der Acapella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper. (1474—1640). Diss. Leipzig 1910.

Kretschmar, H., Geschichte des deutschen Liedes. I. Teil. 1911.

Lach, R., Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie. Leipzig 1913.

Fellerer, K. G., Die vokale Kirchenmusik des 17./18. Jahrhunderts und die altklassische Polyphonie. Zeitschr. f. Musikwissensch. 1928/29, 11. S. 354 ff.

Biehle, H., Die Stimmkunst. I. Bd. Bautzen i. Sa. 1931.

Schering, A., Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig 1931.

Spezialarbeiten:

Döring, G., Zur Geschichte der Musik in Preußen. Elbing 1852.

Schlecht, R., Hermann Finck. (Deutsche Uebersetzung). In den M. f. M. XI. 1879.

Kade, R., Christoph Demand. V. f. M. 6, 1890.

Gehrmann, H., Johann Gottfried Walther als Theoretiker. V. f. M. 7. 1891.

Haberl, F. X., Die „Ars cantandi" von Giacomo Carissimi. (Neudruck) Kirchenmusikalisches Jahrb. 1893.

Bendorf, K., Sethus Calvisius als Musiktheoretiker. V. f. M. 10. 1894.

Langelütje, E., Die Musica figuralis des Magister Daniel Friderici. (Neudruck). Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster. 1901.

Schmitz, E., Studien über W. C. Printz als Musikschriftsteller. M. f. M. Jahrg. 36. 1904.

Wustmann-Schering, Musikgeschichte Leipzigs. 1—2. Leipzig 1909 u. 1926.

Einstein, A., Johann Adam Hiller. Leipzig 1915.

Gurlitt, W., Leben und Werke des Michael Praetorius. Creuzbergensis. Diss. Leipzig 1915.

Müller-Blattau, J. M., Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig 1926.

Uhlenbruch, Fr., Herforder Musikleben bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Diss. Münster 1926.

Rosenkaimer, E., Johann Adolf Scheibe als Verfasser seines „Critischen Musicus". Diss. Bonn 1929.

Fischer-Krückeberg, E., Johann Crüger als Musiktheoretiker. Z. f. M. 12. Jahrg. 1930. 11./12. H. S. 609 ff.

Quellen:[1])

Coclicus, Adriel Petit, Compendium musices. Norimberg 1552.

Finck, Hermann, Practica musica. Wittebergae 1556.

Praetorius, Christoph, Erotemata Renovatae musicae. Vlyssae 1572.

Calvisius, Sethus, Melepoeia sive Melodiae condendae ratio. Erphord. 1592.

Calvisius, Sethus, Compendium musicae practicae pro incipientibus. Lips. 1602.

Calvisius, Sethus, Musicae artis praecepta nova et facillima. Jena 1612.

[1]) Die Singschulen des 17./18. Jahrhunderts sind im Theoretikerverzeichnis des Anhangs aufgeführt.

Calvisius, Sethus, Biciniorum Libri duo. Pars I. II. Lips. 1612.

Praetorius, Michael, Syntagma musicum.
Tomus I. Wittenberg 1615.
Tomus II. Wolfenb. 1619 (Neudruck von E. Bernoulli Leipzig 1916).
Tomus III. Wolfenb. 1619. (Neudruck von W. Gurlitt. Kassel 1929).

Herbst, Johann Andreas, Musica Poetica Sive Compendium Melopoeticum. Nürnberg 1643.

Herbst, Johann Andreas, Arte Pratica & Poetica. Franckfurt 1653.

Bernhard, Christoph, Ausführlicher Bericht vom Gebrauch der Consonant- und Dissonantien. (Handschrift des 18. Jahrhunderts im Besitze der Staatsbibliothek Berlin. Signatur Mus. ms. theor. 1595. Abgedruckt bei Müller-Blattau).

Kircher, Athanasius, Musurgia universalis sive ars magni consoni et dissoni. Romae 1650. (Deutsch von Andr. Hirsch).

Kircher, Athanasius, Phonurgia nova. Campidonae 1673. (Deutsch: Neue Hall- und Thonkunst von Agathos Cario, 1684).

Ziegler, Kaspar, Von den Madrigalen. Einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse, wie sie nach der Italianer Manier in unserer deutschen Sprache auszuarbeiten. Leipzig 1653.

Werckmeister, Andreas, Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch. Franckfurt und Leipzig 1691.

Muscivius, Johann, Bestrafter Mißbrauch der Kirchenmusik. Lauban 1694.

Vockerodt, Gottfried, Mißbrauch der freyen Künste, insonderheit der Music. Franckfurt 1697.

Scheibe, Johann Adolph, Der critische Musicus. Hamburg 1737—1740.

Scheibe, Johann Adolph, Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik. Altona und Flensburg 1754.

Spiess, Meinard, R. P., Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg 1746.

Quantz, Johann Joachim, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Berlin 1752. Voss. (Neudruck von A. Schering 1906.)

Marpurg, Friedrich Wilhelm, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Berlin 1754—1778. 5 Bde.

Marpurg, Friedrich Wilhelm, Anfangsgründe der theoretischen Musik. Leipzig 1757.

Mozart, Leopold, Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg 1756. (Neudruck von B. Paumgartner, Wien 1922.)

Einleitung.

Die Geschichte der deutschen Schulmusik in ihrer Beziehung zu Musik und Kultur fand durch Georg Schünemann (Geschichte der deutschen Schulmusik, Leipzig 1928) eine zusammenfassende Darstellung. Die vorliegende Arbeit bedeutet insofern einen Beitrag zu diesem noch jungen Zweig der Musikwissenschaft, als sich wichtige Fragen der Schulmusik mit dem Namen des Johann Andreas Herbst verbinden, der durch seine „Musica practica" dem italienisch-manierten Gesangsstil in Deutschland den Boden bereitete. Begreiflicherweise konnte Schünemann, der sich in seinem Handbuch auf das Herausarbeiten der wesentlichen historischen Erscheinungsformen beschränkte, nicht einzelne Teil- oder Grenzgebiete der Schulmusik berücksichtigen, zumal auch Eberhard Preussner — sein Gewährsmann in Dingen des 17. Jahrhunderts — die Fragen, die sich mit der Bevorzugung der neuen Gesangspraxis unmittelbar ergaben, nur streifte.

Zu dem Hauptproblem, der Frage der Einbeziehung der manierten italienischen Verzierungskunst in den deutschen Schulgesang, nimmt Preussner am Ende seiner „Methodik" kurz Stellung (S. 282 ff.). Pr. entscheidet im positiven Sinne und bezeichnet die Koloraturenlehre als den krönenden Abschluß einer guten umfassenden Stimmbildung im Musikunterricht des 17. Jahrhunderts. Seine Annahme ist jedoch quellenmäßig nicht zu stützen, denn zum mindesten die Mehrzahl der Kantoren und Theoretiker steht einer Schulverwendung der neuen Lehre nicht sympathisch gegenüber. Durch die Begrenzung der Arbeit auf das 17. Jahrhundert war es zudem unmöglich, ein geschlossenes Bild zu geben, da gerade die Singschulen, die in der Zeit der Jahrhundertwende und später geschrieben wurden, für eine Wertung der Koloraturenfrage sehr wichtig sind.

Die „Musica practica" eingehend zu betrachten, sie sogar als Ausgangspunkt für spezielle Untersuchungen zu wählen, findet seinen besonderen Grund darin, daß Herbstens Verzierungslehre von größter entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung ist. In den allermeisten Fällen stellt die „Musica practica" die grundlegende Quelle dar, wenn Verfasser von Singschulen der Forderung der Zeit entsprechen und Lehren vom manierten Gesang bringen.

A. I. Die Eigenart der „Musica practica" des J. A. Herbst.

Erstes Kapitel:

Biographischer Abriß.

An dieser Stelle eine ausführliche Biographie des J. A. Herbst zu geben, könnte nicht mehr als eigene Arbeit gewertet werden. Unklarheiten, die zur Kenntnis der äußeren Lebensgeschichte einer Ergründung bedürften, bestehen nicht mehr, nachdem eine ganze Anzahl biographischer und allgemeinerer Beiträge erschienen ist.[1])

Aus Gründen einer vollständigen und verständlichen Darstellung sei aber doch eine knappe Lebensskizze entworfen.

Johann Andreas Herbst wurde im Jahre 1588 zu Nürnberg geboren. Wir müssen uns mit der bloßen Jahreszahl begnügen, die auf einem gestochenen Bilde in einem seiner Werke, nämlich der „Musica poetica", verzeichnet ist.[2]) In der Heimatstadt Nürnberg empfing er seine musikalische wie wissenschaftliche Ausbildung, letztere wahrscheinlich auf der dortigen Lateinschule. Daß sie eine gründliche und gute war, beweist nicht allein die Abfassung seiner theoretischen Werke, auch die auf uns gekommenen handschriftlichen Eingaben lassen den gewandten Mann erkennen. Schon in jungen Jahren widmete sich Herbst der Tonkunst: 1614 erschienen seine „Amorosischen Gesänge", 12 deutsche Lieder zu fünf und 2 lateinische zu 6 Stimmen. Die nächsten Jahre bringen ihn an den Hof des feingebildeten Landgrafen Philipp V. von Butzbach. Im Jahre 1619 geht Herbst in die Dienste Ludwigs V. nach Darmstadt. Damals waren die Zeiten nicht viel besser als heute, und wohl oder übel mußte der Landgraf sich 1622 entschließen, seine Hofkapelle zu reduzieren. Damals mag Herbst dem Gedanken näher getreten sein, sich in Frankfurt nach einem größeren Wirkungskreis umzuschauen. Seine Beziehungen zu den fürstlichen Häusern blieben indessen unverändert gute, wie er auch später noch zu größeren festlichen Gelegenheiten die Musik leitete. Eine Aussicht auf Gehaltsaufbesserung war naturgemäß nicht wenig mitbestimmend, sich um die Stelle in Frankfurt zu bewerben. Bei dem Landgrafen hatte er nur fl. 105 Einkommen außer den Naturalien, in Frankfurt aber sollten fl. 180, 7 Ellen Tuch und 12 Achtel Korn bewilligt werden. Ein Dankschreiben an den Bürgermeister und Rat der Stadt Frank-

[1]) Die Literatur ist zusammengestellt im ersten Abschnitt des Gesamtverzeichnisses.

[2]) Eine Reproduktion befindet sich im Anhang des Buches von C. Valentin wie in Georg Kinskys „Geschichte der Musik in Bildern". (Leipzig 1929) S. 167. Nr. 2 .

[3]) Vgl. B. Widmann S. 465.

furt vom 1. Sept. 1623 bestätigt seine Anstellung zum „praefecto musices".[3])

Herbst bekleidet zunächst 13 Jahre das Amt des städtischen Musikdirektors. Ein wichtiges Ereignis ist sein Weggang im Jahre 1636. Vom Bürgermeister und Rat seiner Vaterstadt Nürnberg erhält er eine dringliche Berufung, die veranlaßt war durch den Tod des Kapellmeisters an St. Egidien, Philipp Nicolai, der wahrscheinlich sein Lehrer war. In Frankfurt bittet Herbst um seine Entlassung: „Wenn mir dann in solcher vngezweiffelt von Gott zugeschriebener Vocation zu folgen in vnderthenigkeit obliegen und gebüren will, So habe derowegen im Namen Gottes meinen Dienst allhier in optima forma hirmit zu resigniren Ich nicht vmbgehen können. . . . ."[4]) Seine Bitte „umb großgünstige Dimission" findet beim Frankfurter Rat erst Gehör, als Herbst sich für Johann Jeep als „einen vortrefflichen Musicum" und würdigen Nachfolger verbürgt.

Herbst scheint sich in der neuen Stelle seiner Vaterstadt nicht sonderlich wohlgefühlt, indessen dem Ort seiner früheren Tätigkeit eine besonders treue Anhänglichkeit bewahrt zu haben. Der rekommendierte Johann Jeep mußte 1640 gekündigt werden, und als sein Nachfolger, Christian Völckel, 1644 gestorben war, wandte Herbst sich mit einem Gesuch an den Frankfurter Rat um Wiedergewährung der innegehabten Stellung. Umgehend empfängt er die Aufforderung, „den anbetrauten Dienst anzutreten".

Die Hoffnungen, die er mit seiner Berufung nach Nürnberg verbunden hatte, waren nicht in Erfüllung gegangen. In einem Schreiben sagt Herbst, daß er „in seinem Patria, die verflossene achthalb Jahre vber, wegen der schweren kriegszeiten, in nichts prosperiren konnte",[5]) und in der Vorrede seiner „Musica practica" stehen die bezeichnenden Worte, daß, wo „Martis Kalbfell" ertöne, „Davids Harpffen" schweigen müßten. Neben zahlreichen größeren Kompositionen zeitigte aber sein Nürnberger Aufenthalt zwei theoretische Werke, die „Musica practica" vom Jahre 1642 und die „Musica poetica Anno 1643".

Waren auch die Leistungen der Kapellmusik in den Jahren seines Fortseins zurückgegangen, so hatte sich doch ein entwicklungsfähiger Stamm von Musikern erhalten. Anscheinend fürchtete der Frankfurter Rat nicht mehr, den über Sechzigjährigen durch eine auswärtige Berufung zu verlieren und zeigte von nun an in jeglicher Richtung wenig Entgegenkommen. Herbstens Gehalt strich man mit den Jahren allmählich ganz zusammen, und er mußte im Alter noch des Lebens Not am eigenen Körper fühlen. Seine Sorgen waren umso ernster, als er anfing zu kränkeln. Die Not stieg, und um seine Schulden bezahlen zu können, mußte sich der Greis von seinen geliebten „Italiänern", den „fürtrefflichen Authores", trennen und sie verkaufen. Vergeblich bat Herbst den Frankfurter Rat, seine gerechte Bestallung wiederherzustellen. Noch 12 volle Jahre trug er die Bürde seines Amtes als städtischer Musikdirektor.

[4]) Vgl. Widmann S. 465.
[5]) Vgl. Widmann S. 466.

Man hätte den kranken Greis durch eine jüngere Kraft ersetzen sollen, aber auch hier spielte ein „Sparsamkeitsprogramm" seine zweifelhafte Rolle.

Am 24. Januar des Jahres 1666 ist Johann Andreas Herbst gestorben im Alter von 78 Jahren.

Mit Heinrich Schütz und Michael Praetorius steht Herbst in der Reihe derjenigen Komponisten, die bewußt und erfolgreich ihr italienisches Kunstideal in die deutsche Wirklichkeit umsetzten. Kühne Anwendung der Chromatik, Steigerung der äußeren Mittel in mehrchöriger Besetzung, affektischer Wechsel von ariosen Soli mit Tutti-Ritornellen, besondere Klangexperimente in der Behandlung einzelner Stimmgruppen kennzeichnen Herbstens neuzeitliche Einstellung als Tonsetzer. Er gehört jener Epoche an, in der Altes und Neues zusammenfließen, in der auf allen Gebieten sich eine große Umformung zeigt. Eine Zeit des Ueberganges ist aber immer reicher an mitbauenden als genial schaffenden Männern, somit sollen auch Herbstens kompositorische Arbeiten nicht überhoben werden. Nicht minder zählen wir ihn als Theoretiker zu den Schriftstellern, die bereits Vorhandenes vermitteln. Aber was gebracht wird, erhielt unter dem Blickpunkt der Erfahrungspraxis sein neues, eigenes und wertvolles Gepräge.

Die Stürme des Dreißigjährigen Krieges gingen über das Land und die Leiden der Nachkriegszeit, als Herbst das Amt eines städtischen Musikdirektors innehatte. Es ist ein Beweis seiner großen Persönlichkeit, wenn es ihm trotz der Ungunst der Zeitverhältnisse gelang, eine erste Blüteperiode des Frankfurter Musikwesens heraufzuführen. Die Stadt selbst war eifrig bemüht, den Bestand der Musik zu sichern und unterstützte gerade im Anfang Herbstens Reformbestrebungen nach besten Kräften. Die reiche Entfaltung des polyphonen Satzes und besonders die mehrchörige Kompositionsweise im Zeitalter des Barock erforderten eine große Anzahl von Kräften, Sängern und Instrumentalisten, um musikalische Wirkungen zu steigern. Mit der Entdeckung neuer stimmlicher Möglichkeiten ist der Gesang Sache der natürlichen Begabung und des musikalischen Talents geworden. Herbst trägt einem Erfordernis „moderner" Praxis Rechnung, wenn er berufsmäßige Sänger einstellt, denen er eine Anzahl begabter Knaben beigibt.

Mit Herbstens neuzeitlicher Einstellung treten in Frankfurt verhältnismäßig früh Erscheinungen der musiksoziologischen Umschichtung auf, die für den deutschen Schulgesang so schwere Folgen haben sollten.[6])

Zweites Kapitel:

Nachweis, Datierung und kritischer Bericht der Ausgaben.

Die erste Ausgabe der „Musica practica" erschien im Jahre 1642 mit folgender Titelfassung: „Musica practica sive instructio pro Symphoniacis, Das ist eine kurtze Anleitung zum Singen / wie die Knaben vnd andere / so sonderbare Lust vnd Liebe zum Singen tra-

[6]) Verwiesen wird auf das 4. Kapitel des ersten Teils.

gen / auff jetzig Italienische Manier, mit geringer Müh vnd in kurtzer Zeit / können informiret vnd vnterrichtet werden / des gleichen denen anfahenden Instrumentalisten auff allerhand Musicalischen Instrumenten sehr nützlich vnd dienlich zu gebrauchen / Alles auss den fürnehmbsten vnd dieser Zeit bewährtesten Italienischen Authoribus mit besonderem Fleiss zusammen getragen. Durch Johann Andreas Herbst, Capellmeistern in Nürnberg. Nürnberg Anno Christi MDCXXXXII. In Verlegung Jeremiae Dümlers".[7])

Zweifelsohne ist genannte Auflage von 1642 die erste. Ziemliche Verwirrung zeigen einige chronologische Notizen in Sulzers „Theorie der Schönen Künste".[8]) S. datiert die „Musica moderna pratica", die die zweite Auflage darstellt, als erste und zwar vom Jahre 1611. Er schreibt: „Auch wird in der Literat. der Musik, Nürnberg 1783. S. 41 eine Auflage v. J. 1642 angeführt. Die vom Jahre 1611 besitzt H. Kapellmeister Hiller". Daß diese Datierung unmöglich ist, steht außerhalb jeder Frage. Denn das „Syntagma musicum" des Praetorius ist Herbstens Quelle, und der in Betracht kommende Tomus III erschien erst 1619. H. Goldschmidt gibt in seiner „Gesangsmethode"[9]) 1641 als Erscheinungsjahr der „Musica practica" an, während er in den Quellennachweisen zu seinem Werke die richtige Datierung 1642 bringt. Merkwürdig erscheint dagegen die Notierung Riemanns in seinen „Musik-Lexika":

10. Aufl. 1922
Musica practica 1642 (53 u. 58)
11. Aufl. 1929
Musica practica 1641 (53 u. 58)

Auch hier kann nur ein Versehen oder eine falsche Quellenbezugnahme vorliegen. Eine bewußte Umdatierung ist sehr unwahrscheinlich, denn eine Angabe 1641 ist nirgends bekannt geworden.

Das Wolfenbütteler Exemplar der „Musica practica" zeigt nach Eitners „Quellenlexikon" handschriftliche Zusätze von Friedrich Emmanuel Praetorius.[10]) Diese beziehen sich jedoch ausschließlich auf die Appendix der „Termini musici". Praetorius hat den vorhandenen Bestand (37) zum mindesten auf das Doppelte erhöht.

Mit dem Ort seines Wirkens wechselte Herbst auch den Verleger. Die „Musica practica" erscheint in neuer, geänderter Titelfassung: „Musica moderna prattica, ouvero maniera del buon canto.

[7]) C. Valentin verzeichnet in ihrer „Geschichte der Musik in Frankfurt" Sartorius als Verleger. In der Fußnote ist vermerkt, daß das benutzte Exemplar aus der Königl. Bibliothek zu Berlin stamme. Genannter Druck, wie die ganze erste Ausgabe ist aber nicht bei Sartorius, sondern bei Dümler verlegt.

Eine Reproduktion des Titelblattes befindet sich in Kinskys „Geschichte der Musik in Bildern". (Leipzig 1929) S. 163. Nr. 3.

[8]) Lpz. 1794. Vierter Theil S. 381.

[9]) Vollst. Titel a. a. O.

[10]) Eitner verzeichnet Ausgaben von 1642 in folgenden Bibliotheken: B. Wolfenbüttel, Brüssel, Musikfreunde Wien, Staatsbibliothek Berlin, B. Hannover, B. Leipzig, Kopenhagen.

Das ist: Eine kurtze Anleitung / wie die Knaben vnd andere / so sonderbahre Lust vnd Liebe zum Singen tragen / auff jetzige Italienische Manier, mit geringer Mühe kürtzlich / doch gründtlich können informiert vnd vnterrichtet werden. Alles auss den fürnembsten Italienischen Authoribus, mit besonderem Fleiss zusammen getragen / auch mit vielen Clausulis vnd Variationibus gezieret: Sonderlich aber für die Instrumentisten / auff Violin vnd Cornetten zu gebrauchen / mit allerhand Cadenzen vermehret / vnd zum andermahligem Truck verfertiget / Durch Johann Andream Herbst, von Nürnberg / p. t. Capellmeistern zu Franckfurt am Mayn. Franckfurt / Bey Anthony Hummen / In Verlag Georg Müllers. MDCLIII."[11])

Für die italienische Titelumschrift der Ausgabe 1653 gibt Herbst eine Erklärung nicht ab. Da „die Exemplaria aber dergestalt auffgekaufft vnd also verhandelt worden / daß keine mehr kaufflichen zufinden gewesen",[12]) wird Verfasser durch den Erfolg einer notwendig gewordenen Neuauflage ermuntert worden sein, nunmehr seine Vorliebe zum modernen Stil der Italiener freimütiger auch in einer italienischen Titelfassung zu bekennen.[13])

Die Zeit und die geänderten Lebensbedingungen begründen verschiedene Vorreden, deren Abweichungen aber unwesentlich sind, wichtig allein werden die inhaltlichen Aenderungen innerhalb der genannten Ausgaben.

Der theoretische Teil, wie auch die in der ersten Ausgabe schon vorhandenen Beispiele sind unverändert in die zweite übernommen; nicht unbedeutend dagegen ist die Erweiterung des praktischen Teils, wodurch die Ausgabe 1653 der überkommenen Theorie überlegen erscheint und anschaulicher wird hinsichtlich der Ausführungspraxis.

Neu sind die Seiten 8—12 der zweiten Ausgabe. Sie bringen im Anschluß an die Erklärung der Groppi ein Uebungsstück mit Variationen. Welcher Art der manirierte Stil ist, den Herbst in seinem Buche lehrt, zeigen einige dieser Variationes in den Musikbeilagen (C.).[14])

Neben diesen kunstvoll gezierten Uebungsbeispielen fehlen in der ersten Ausgabe die Seiten 47—62 der Neuausgabe 1653, die

---

[11]) Es muß eigentlich wundernehmen, daß Eitner die zweite Ausgabe 1653 nicht kennt. Diesen Untersuchungen lag ein Exemplar der zweiten Ausgabe zugrunde, das sich im Besitz der Bibliothek Santini zu Münster i. W. befindet. Die „Musica moderna prattica" ist zusammengebunden mit der „Musica poetica" (1643) und der „Arte prattica & poetica" (1653). Da Eitner keine Angaben macht, ist es erschwert, Bibliotheken anzuführen, in denen Exemplare von 1653 vorhanden sind. Nur Max Kuhn (Verzierungskunst) hat zu kurzer Zitierung ein Exemplar der Ausgabe 1653 benutzt, das im Besitz der Bibliothek Peters ist.

[12]) Aus der „Dedicatio" 1653.

[13]) Die Ueberschrift „Arte prattica & poetica" des im selben Jahre erschienenen Werkes zeigt übrigens die gleiche italienische Einstellung.

[14]) s. C. Nr. 1.

zwei große Sammlungen enthalten. Die erste bringt die vorausgegangenen „Vinticinque, alla parte Grave" aus den „Cento variati passagi, accentuati alla Musica moderna" des Adriano Banchieri in einer neuen Auszierung und „Seynd eine quarta höher b mollariter, in einen Diskant transponiret, und ein besonderer Bassus continuus dazu gesetzet worden". Als weitere Ergänzung des praktischen Teils „folgen die Cadentien / welche allein auff die Instrumenta Musicalia als Violinen, Cornetten und Flöten gerichtet sind".

In der deutschen Worterklärung, die sich an die italienische Titelfassung anschließt, ist die Verwendbarkeit des Buches „für anfahende Instrumentalisten" besonders hervorgehoben in den Worten: „Sonderlich aber für die Instrumentalisten / auff Violin und Cornetten zu gebrauchen". Durch die neu einbezogenen Instrumentalbeispiele ist der mehrbetonte Hinweis im Titel gerechtfertigt.

Zur dritten Ausgabe, die im Jahre 1658 beim selben Verleger erschien, ist kurz zu bemerken, daß sie nur als unveränderte Neuauflage der zweiten Ausgabe anzusprechen ist.[15]) Eines der vielen Widmungsgedichte, die lorbeerstreuend jeglichem Werke vorausgehen, ist gegen ein stärker wirkendes umgewechselt worden. Eine kleine Ergänzung findet sich noch in den Beispielen S. 8 ff., aus denen Auszüge im Notenbilde vorausgehen. Weil es in der vorletzten Ausgabe vergessen oder eine Beschwerde eingelaufen war, ist nunmehr der Name des Verfassers dieser Uebungen genannt: Frid. Helvvig.[16])

Man wird kaum annehmen dürfen, daß J. A. Herbst, der in diesen Jahren mit Krankheit und wirtschaftlichen Sorgen reichlich zu kämpfen hatte, selbst diese Neuauflage besorgte. Zum mindesten dürfte man bei seiner Aktivität und Gewissenhaftigkeit eine geänderte Vorrede erwarten, die jedoch keine Unterschiedlichkeit bringt, obgleich der Satz: „Ich auch bereits vor 10. Jahren. . . . . ein Werk- oder Tractätlein Musica Practica intituliret, ... in offenen Druck kommen lassen. . . . ." nun nicht mehr seine Gültigkeit besitzt, da dieser Vermerk nur der zweiten Ausgabe 1653 in Beziehung zur ersten vom Jahre 1642 entsprach.

Schon die äußere Betrachtung der einzelnen Ausgaben des Herbstschen Lehrbuches läßt erkennen, daß die „Musica moderna prattica" durch die Betonung der praktischen Seite von geschlossenerer Gestaltung ist. In beiden Fassungen blieb jedoch das Wesentliche des Buches, die Verzierungslehre, ohne geringste Aenderungen.

---

[15]) Exemplare dieser Ausgabe 1658 befinden sich nach Eitners Angaben in folgenden Bibliotheken: B. Wolfenbüttel, Paris Nat., B. München, B. Augsburg, B. Gotha, Staatsbibliothek Berlin, Kopenhagen.

[16]) Eitner verzeichnet einen Helvigio Frederico, der 1641 Instrumentist in Brüssel war. E. bemerkt: „. . . ist wahrscheinlich ein Deutscher mit Namen Friedrich Helwig, der hier zum Spanier umgetauft wird." Sicherlich sind die beiden identisch, und Herbst gibt ihm den deutschen Namen, womit sich Eitners Vermutung bewahrheitet. Irgendwelche Stücke führt E. nicht an.

Drittes Kapitel:

Das Herbstsche Lehrbuch und das IX. Kapitel des „Syntagma musicum" Tom. III. des Michael Praetorius.

Ueber die nähere Veranlassung äußert sich Herbst selbst in der Vorrede seiner „Musica practica". Da nämlich „viel vorneme Musici, als H. Michael Praetorius, Joh. Herman Schein / Caspar Kittel / Churf. Sächs: Cammer-Musicus, vnd andere mehr / . . . . Ein Lehrbuch der italienischen Kunst zwar verheißen haben, es aber in keinem Fall dazu gekommen sei, als hab ich mir eingebildet / ich würde bey der Jugend nicht weniger Danck als sie verdienen / wenn ich / horis succisivis, auss allerhand Italienischen vnd andern Compositionen dergleichen Flosculos extrahirete, ... derowegen auss den besten Autoribus dern ich gleichwol / ohne Ruhm zu melden / eine zimliche anzahl habe / gegenwertiges Opusculum zusammen getragen / . . . ."

Von den hier erwähnten Musikern, die ein solches Unternehmen schon früher geplant hatten, steht Herbst nun wiederum dem Michael Praetorius besonders nahe. Der beiden Beziehung liegt darin, daß Herbst aus des Praetorius Darstellung der italienisch-manirierten Gesangskunst, „Syntagma musicum" Tom. III S. 229 ff., den ganzen Text sowie eine Reihe von Beispielen wörtlich in seine Arbeit übernimmt. Es nimmt sogleich für Herbst ein, wenn er — zum Unterschiede von den meisten Autoren dieser Zeit — in voller Offenheit seine Quelle nennt und hier mit gewisser Verehrung von seinem Gewährsmann Michael Praetorius spricht: „Author ad benevolum Musicum & Lectorem. Es möchte vielleicht jemand Wunder nehmen, warumb ich in diesem Tractätlein / eben den Text vnd die Wort dess weitberhümten Musici Michaelis Praetorii, wie sie in Tomo III. Syntagmatis Musici fol. 229 beschrieben / entlehnet vnd gebrauchet / vnd nicht vielmehr solches compendium auss selbst eigenem Hirn gesponnen: sondern solche auss vnterschiedlichen Authoribus hinc vel inde colligiret, vnd zusammen gelesen hätte? Dam / oder denen selben / gebe ich / was Terentius sagt / zur Antwort: Nihil dici posse, quod prius dictum non sit. . . ."

Herbst glaubt sein Unterfangen weiter rechtfertigen zu müssen: „Dieweil dann solches Wercklein (Praetorius!) zwar wohl angefangen: gleich wohl aber / wie Er selbsten fol. 230 versprochen / daß ein absonderliches Tractätlein (dazu ihm sonderlich Giulio Caccini, sonsten Giulio Caccini de Roma genant / in seiner le nuove Musiche, vnd Giov. Battista Bovicelli, sehr dienstlichen gewesen) in kurtzem / mit Göttlicher Hülffe herfürkommen solle: Aber / nach Gottes gnädigem Willen vnd Wohlgefallen / durch frühzeitiges Absterben / solches nicht effectuiret / vnd ins Werck gesetzet worden".

Wie steht es nun um den schon mehrmals genannten Abschnitt aus dem Tom. III des „Syntagma"?

Michael Praetorius lebte in einer Zeit, wo die alte klassische Gesangsperiode zu Ende ging und der Drang nach Affekt und Ausdrucksmöglichkeit eine neue Aera heraufführte. Der Ruhm der

italienischen Gesangskunst regte auch die deutschen Musiker an, der neuen Lehre näher zu treten. Als erster suchte Michael Praetorius, die italienische Verzierungspraxis nach Deutschland zu verpflanzen, indem er im IX. Kapitel des „Syntagma musicum" Tom. III eine Anleitung gibt: „Instructio pro Symphoniacis / Wie die Knaben so vor andern / sonderbare Lust und Liebe zum singen tragen, vff jetzige Italianische Manier zu informiren, vnd zu vnterrichten / seyn".

Wie Herbst im letzten Zitat betonte, wollte Praetorius, ihren Wert voll einschätzend, die Lehren der italienischen Gesangspädagogen „in einem absonderlichen Tractätlein" vermitteln. Daß er es wirklich ernst mit seiner Ankündigung meinte, bestätigen noch andere Hinweise, so S. 232 „Syntagma mus." Tom. III wie auch die Schlußworte des IX. Kapitels: er bittet den „wohlmeinenden Musicus vnd Cantor hiemit so lang vorlieb zu nemen, bis der sonderliche aussführliche Tractat in Praeceptis vnd Exemplis, mit Göttlicher Hülff in kurtz von mir an den Tag gegeben werde".

In der Eigenart des „Syntagma musicum" gründet des Praetorius Vorhaben, den neuen Stoff selbständig zu behandeln. Nicht in einem musikhistorisch-theoretischen Werk, sondern in einem mit praktischen Beispielen reich durchsetzten, lebendigen Uebungsbuch mußten die Lehren niedergelegt werden, um Verbreitung und Aufnahme zu finden und zu einer stilgerechten Ausführung der modernen Chorliteratur beizutragen.[17])

Im Jahre 1619 erschien der dritte Band mit seinem bedeutsamen Kapitel IX. Zwei Jahre später starb Michael Praetorius, ohne bis dahin sein Versprechen eingelöst zu haben.

Zu erwähnen bleibt noch, daß neben Johann Hermann Schein und Caspar Kittel,[18]), die Herbst in seiner Vorrede nannte, auch Johann Crüger schon vor der „Musica practica" sich durch die Darstellung im „Syntagma" angeregt fühlte, der neuen Lehre näherzutreten. Am Schluß seiner „Synopsis Musica" vom Jahre 1630 fordert er in allen „Cantilenis" nicht nur eine gute und gelockerte Stimme, sondern darüber hinaus auch eine kunstvolle Geschicklichkeit des Sängers, die italienischen Manieren („ut sunt tremulo, gruppo, tiratae, trillo, passagi etc.") recht und geschmackvoll anzuwenden. „Aber aus gewissen Gründen übergehe ich das hier und behalte es mir für einen andern Ort und Zeit vor". Welcher Art diese Gründe waren, steht dahin. Die „Quaestiones Musicae Practicae" 1650 verweisen im Schlußwort erneut auf eine geplante Koloraturenbehandlung Crügers:[19]) „Es hätte hier auch wohl ge-

[17]) Zahlreiche Notenbestandsaufnahmen bezeugen für Deutschland die Bevorzugung der italienischen Autoren.

[18]) Kittel gab 1638 ein Schulwerk: „Arien und Cantaten" heraus, das, wie er selbst in der Vorrede betonte, mit stellenweise schwierigstem Ziergesang die Kehlfertigkeit der sächsischen Hofkapellknaben fördern sollte. vgl. Biehle, S. 107.

[19]) Der lateinische Originaltext lautet: Subiicienda quidem hic esset instructio quomodo melos harmonicum ornatè & arte majori

geben werden können eine Anweisung, wie die Melodie zierlich und mit größerer Kunst nach heutigem Brauche, so in unserm Deutschland als sonderlich in Italien, auf gebräuchlichste wie zierlichste Art, durch eine gewisse Moderation der Stimme, Exclamation und Diminution der Noten zu gutem Gefallen der Zuhörer in der Praxis auszuschmücken und zu singen ist:

In Wahrheit habe ich das hier übergehen und unberücksichtigt lassen wollen, weil es in unserer Synopsis Musica, die anzeigt τὸ μέλος ἁρμωνίηον klüglich und kunstgerecht zu komponieren, und mit göttlicher Hülfe in Kürze herfürkommen wird, als Anhang beigefügt ist. Dich, studierende Jugend, die Du dich erfreust an der Lieblichkeit dieser Musik, verweise ich dahin."

Unter der Devise italienischer Kunst werden die Manieren, die Praetorius bringt, als etwas ganz Neues angepriesen, und Herbst betont ausdrücklich, daß er eine Unterweisung geben will, „auff itzige Italienische Manier zu singen". Bedenkt man aber, daß die Koloratur als solche schon seit Jahrhunderten bekannt und in Gebrauch war, so läßt das „itzig" auf einen Umschwung in der Praxis schließen, der in Deutschland mit Praetorius-Herbst zeitlich zusammenfällt.

Bis zum 17. Jahrhundert und darüber hinaus ist die Diminution Hauptbestandteil der Verzierungskunst, d. h. das Bestreben, die gegebene Melodie durch Aneinanderreihung gleicher Rhythmen in einen fließenden Lauf zu verwandeln. Die Diminution entstand aus der ornamentalen Improvisation des Kontrapunktes. Die Franzosen und Niederländer, die den Kontrapunkt in die Welt hinaus trugen, verbreiteten auch die Kunst des Diminuierens in Deutschland. Max Kuhn bringt einen Nachweis in der kurfürstlich-sächsischen Kantorei-Ordnung vom Jahre 1555.[20]) Niederländische Sänger werden engagiert, und ihre neuen Gesangsmethoden haben ziemlichen, wenn auch nicht ungeteilten Beifall gefunden, wird doch dem Kapellmeister anbefohlen, „die Knaben im Singen unnd Coloriren täglich mit treuem Vleiss . . . . zu underweisen. . ." Die anderen deutschen Hofkapellen werden wie Dresden unter dem Einfluß der Niederländer gestanden haben. Dabei darf man jedoch mit Sicherheit annehmen, daß der Einfluß der „Niderlännder mit Irren

ad modum hodiernum, tam in nostrâ Germaniâ, quam imprimis in Italiâ, ut usitatissimum, sic scavissimum certâ vocis moderatione, Exclamatione & Notularum diminutione ad praxin bonâ cum auditorum gratiâ diducendum, & modulandum:

Verum, quia haec in Synopsi nostrâ Musicâ, monstrante methodu τὸ μέλος ἁρμωνίηον prudenter & artificiosè componendi, divinisque auspiciis brevi produturâ, appendicis loco annexa sunt, praeterire hic ista & omittere volui. Teque Studiosa juventus, quae delectaris suavitate ejusmodi Musicâ, istuc remitto.

In der „Synopsis Musica" vom Jahre 1654 löst dann endlich Johann Crüger sein Versprechen ein, als das Herbstsche Lehrbuch bereits in zweiter Auflage vorlag. Vgl. dazu den Historischen Teil des dritten Hauptabschnittes.

[20]) Verzierungs-Kunst S. 33.

Coloraturen" kaum die Grenzen der Residenzstädte überschritten hat.

Eine Vorstellung des Standes der deutschen Diminutionstechnik vermitteln Adrian Petit Coclicus in seinem „Compendium musices" 1555 und vor allem die „Practica Musica" 1556 von Hermann Finck. Nach Coclicus hat der Sänger die Aufgabe, den „Cantus simplex, communis, planus, crudus" durch seine Kunst in einen „Cantus elegans, coloratus" umzuwandeln.[21])

Hermann Finck schreibt ein eignes Kapitel: „De arte eleganter et suaviter cantandi" im Liber quintus seiner „Practica Musica": „Ich werde nun von der Kunst, angenehm und elegant oder (wie einige wollen) zierlich zu singen sprechen. Dieses Lob maßten sich in früheren Zeiten die auswärtigen Nationen allein an und schlossen die Deutschen davon vollständig aus. Damit sie aber einsehen, daß wir dieser Kunst nicht ganz unkundig sind, werde ich über dieselbe einige Regeln vortragen und die Art bezeichnen, wodurch jeder in diesem Fache sich üben kann".[22])

Die bedeutsame Stilwende im Beginn des 17. Jahrhunderts findet nicht zuletzt ihren Niederschlag in der Forderung nach einer vernünftigen durch Rhythmus und Ausdruck bedingten Ornamentik. Die neue Zeit drängte auf Entfesselung des Individuums. In Florenz begann der Kampf gegen die abgegriffene, konventionelle Passagienkunst, die nur auf tonsinnliche Wirkung eingestellt war. Auf den Reiz der Monodie als musikalischer Neuerung vertrauend, fordert Caccini Vereinfachung im Interesse der Sanglichkeit und des gesteigerten Ausdrucks.[23]). Durch rhythmisierte Bewegungen will er die monotone Gleichmäßigkeit der Gesangslinie akzentuieren und seine Forderungen nach geistvoller Behandlung der Koloratur so erfüllt sehen. Doch nicht allein Caccini ist der Reformator, auch seine Zeitgenossen wie z. B. Cavaliere haben an dem Bruch mit der Vergangenheit ihren Anteil.[24]) Daß das 16. Jahrhundert in seiner Kunst des Passagierens den Grund gelegt hat für die Manieren, die der neue Musikstil entwickelte, beweist die Erkenntnis, daß alle später bevorzugten Manieren bereits in der Passagie enthalten waren. Sie alle, Accentus, Tremulo, Gruppo, Trillo und Tirata bestehen aus Ausschnitten oder Sekundenbewegungen der Passagie und zeigen auch deutlich ihre Beziehungen zur Skala.

Anfänglich blieben die Manieren, die keine Komponisten-, sondern Sängerangelegenheit waren, ein gehütetes Geheimnis der Italiener; nur so ist es zu erklären, daß verhältnismäßig spät die Lehren nach Deutschland kamen.

---

[21]) s. C. Nr. 2. (Beispiel nach Beyschlag, S. 17.)

[22]) Deutsche Uebersetzung von Raymund Schlecht in den M. f. M. Bd. 11 S. 129 und 135. S. 5 im Original. vgl. das Beispiel C. Nr. 3.

[23]) Vorrede zur Nuove Musiche, 1601.

[24]) Rappresentatione di anima et di corpore. Vgl. Goldschmidt, Lehre von der vok. Or. S. 13.

Die affektbedingte Ornamentik der Italiener wurde in Wirklichkeit ein neues Moment der deutschen Gesangskunst.[25])

Eine musiktheoretische Abstraktion erscheint im allgemeinen erst nach langer Zeit der musikalischen Praxis. In diesem Falle jedoch entbehrt die Regel der Voraussetzungen, da Praetorius-Herbst die Theorie der hoch entwickelten italienischen Schule vermitteln. Praetorius als Theoretiker, Herbst Theorie und Praxis verbindend, erkämpfen die Umbildung des deutschen Koloraturgesanges in die „Moderna prattica".

Nichts wird man bei der Betrachtung von Singschulen des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts schemenhafter finden als ihre Vorreden. Die Titelanrede der „Patronen, Fautorn vnd Promotorn" umfaßt allein mindestens eine Seite.[26]) Fast ohne Ausnahme sind die Verfasser eifrig bemüht, zu Beginn des Werkes ihre Kenntnisse in der „Musikgeschichte" unter Beweis zu stellen, und sie beginnen mit Moses und David, deren Musizierfreudigkeit mit genauen Zitaten aus dem Alten Testament und den Propheten augenklar bewiesen wird. Göttlichen Ursprung ist die Singkunst, und „. . . . so ist auch billig / daß wir zugleich Dignitatem, Utilitatem & Necessitatem: Das ist: Die hohe Würde / den trefflichen Nutzen / vnd die liebliche Notthwendigkeit der Music / oder was das Lobsingen seye / in etwas berühren."[27])

Diese Folge ist in den Schulen konventionell, wie auch zum Beschluß der Vorrede, die Dedicatio an die „Mächtigen" Herren mit der Bitte um gütige Aufnahme und fernere Gunst, von der allein die Existenzberechtigung der Kantoren abhing. So spricht auch Herbst empfehlend zum löblichen Magistrat von Frankfurt: „Diese meine geringschätzige arbeit . . . . hab ich vnterthänig vnd gehorsamlich dedizirn wollen, damit Sie Grossg. darauss verspüren möchten / daß es an meinem guten Willen nicht ermanglete / Ihnen mein schuldig danckbar Gemüth zu erweisen. . ."

So stereotyp wie die Vorreden sind auch die lorbeerstreuenden Gedichte, die, von Freunden verfaßt, den Ruhm des Autoren besingen. Wir brauchen uns mit ihnen nicht aufhalten.

Soweit die Literatur überhaupt die Bezogenheiten zwischen Johann Andreas Herbst und Michael Praetorius feststellt, beschränkt sie sich zu sagen, daß die „Musica practica" als Kap. IX aus dem Gesamtwerk des „Syntagma" herausgenommen und zum Buch ge-

[25]) Nach den bedeutsamen Errungenschaften der Stilwende ist Italien auch in anderer Beziehung nicht ohne Einfluß geblieben, wie eine Parallelerscheinung auf literarischem Gebiete zeigt. Seit der Mitte des Jahrhunderts sind die für die Musik bestimmten Gattungen der Dichtkunst in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Caspar Ziegler tritt 1653 in seinem Buche, „Von den Madrigalen . . . wie sie nach der Italiener Manier in unserer deutschen Sprache auszuarbeiten" für jene affektvolle italienische Dichtungsform ein. Vgl. auch Wustmann-Schering II S. 349.

[26]) Herbst in seiner Vorrede.

[27]) Herbst, Vorrede.

formt wurde. Diese Charakteristik ist jedoch nur äußerlich und bei weitem nicht exakt. Sie mag für allgemeinere Uebersichten genügen.

Das Programm der italienischen Lehre, die eine durchdachte und vollendete Stimmkultur erstrebt, schicken Praetorius-Herbst in Disponierung des Stoffgebietes voraus:

„Es gehören aber zu einer lieblichen und schönen Art zu singen dreyerley: Als nemlich / Natura Ars seu doctrina, & Exercitatio.

I. Natura.

Erstlich muß ein Sänger von Natur eine Stimme haben: In welcher drey Requisita, und drey Vitia zu mercken.

Die Requisita sind diese: Daß ein Sänger erstlich eine schöne liebliche / zitternde und bebende Stimme (doch nicht also / wie etliche ex ignorantia in den Schulen gewohnet seyn / sondern mit besonderer Moderation und einen glatten runden Halss zu diminuiren habe: Zum andern / einen steten langen Athem / ohn viel respiriren halten könne: Zum dritten / auch eine Stimme / als: Cantum, Altum oder Tenor, & c. Erwehlen / welche er mit vollem und hellem Laut / ohn Falseten / (das ist / halber und erzwungener Stimme) halten könne.

Vnd hiebey sind Intonatio und Exclamatio zu mercken.

Intonatio.

Intonatio ist wie ein Gesang anzufangen: und sind davon unterschiedliche Meynungen: etliche wollen / daß er in dem rechten Ton / etliche in der Sekunda unter dem rechten Ton / doch daß man allgemach mit der Stimme steige / und dieselbe erhebe: etliche in der Tertia: Etliche in der Quarta: Etliche mit anmutiger und gedämpffter Stimme anzufangen sey / welche unterschiedene Arten meisten Theils unter dem Namen Accentus begriffen werden.

Exclamatio.

Exclamatio ist das rechte Mittel die affectus zu moviren, somit Erhebung der Stimme geschehen muß / und kan in allen minimis und semiminimis mit dem Punct / descendendo angebracht und gebrauchet werden / und moviret sonderlich die folgenden Nota so etwas geschwind fort gehet / mehr affectus, als die semibrevis, welche in Erhebung und Verringerung der Stimm ohn Exclamation mehr stat findet / auch bessere gratiam hat / welches in diesem Tractat bald ausführlich und mit sonderbaren Exempeln deklariret werden soll.

Die Vitia in der Stimme sind / daß etliche mit vielen respiriren und Athem schöpffen: Etliche durch die Nase / und mit Vnterhaltung der Stimme im Halse: Etliche mit zusammen gebissenen Zähnen singen. Welches alles nicht wol zu loben stehet / sondern die Harmonie deformiret, und unanmutig machet / . . . .

II. Doctrina.

Fürs andere muß ein Sänger rechte Wissenschafft haben / die Diminutiones (so sonsten ins gemein Coloraturen genennet werden)

lieblich und appositè zu formiren, Diminutio aber ist / wenn eine größere Nota in viel andere geschwinde und kleinere Noten resolviret und gebrochen wird. Dieser sind nun unterschiedliche Arten und Modi, deren etliche gradatim nach einander folgende / geschehen: Als / Accentus, Tremulo, Gruppi, und Tirata.

III. Exercitatio.

Damit man aber dieses / was bissher kürtzlich berichtet worden / desto besser einnehmen könne / so muß solches mit allerley und vielen Exempeln auf mancherley Art diminuiret . . . .demonstriret werden".[28])

Mit der Einführung des dramatischen Stiles in den Gesang werden die Akzente stark in den Vordergrund gerückt. Ohne die Grundform der Komposition zu zerstören, sind sie wesentliche Ausdrucksfaktoren. Praetorius-Herbst definieren: „Accentus ist: Wenn die Noten folgender Gestalt im Halse gezogen werden."[29])
Daß die Akzente auch in größeren Intervallen bis zur Quinte vorkommen, wurde in der Intonatio erwähnt. Bereits die Accenti-Uebungen bei Herbst kennzeichnen gegenüber Praetorius eine entwickeltere Praxis darin, daß die Diminution besonders der Kadenzen reicher ist.[30])

Der Lehrbestimmung seines Buches Rechnung tragend, sowie aus seiner praktischen Einstellung heraus, erweitert Herbst hier wie bei allen Manieren den praktischen Teil, der ihm wesentlich erscheint; er bringt als Uebungsmaterial „die Accentus über die sex Voces Musicales. . . . Danielis Bollii".[31])

Mit einer Form, die Praetorius nicht kennt, bereichert Herbst die Skala der Vortragsmanieren. Ihrem Wesen nach sind die Ribattuta di gola und — di gola doppia Uebungen zur Tremolo-Trilloform.[32])
Den Uebungen ist die Vokalreihe A E I O U unterlegt, womit Erziehung zur rechten Aussprache der Textworte erstrebt wird. Auch diese Aenderung im Verhältnis von Text und Musik brachte die italienische Reform.

Die zweite Verzierungsform, das Tremulo, zeigt zwischen Praetorius - Herbst eine textliche Unterschiedlichkeit, die, wenn

[28]) Zitiert nach der „Musica moderna prattica" 1653.
[29]) s. C. Nr. 4.
[30]) s. C. Nr. 5. (Den Zitaten und Beispielen aus dem „Syntagma musicum" Tom. III lag der kritisch revidierte Neudruck von Eduard Bernoulli zugrunde.)
[31]) Herbst zitiert noch an drei weiteren Stellen Beispiele seines Landsmannes Daniel Bolle, der zwischen 1604 und 1628 Organist in Mainz war. Umfang und Art der Beispiele lassen vermuten, daß Bolle schon vor Herbst die Gesangsmanieren behandelt hat. Ein Werk ist jedoch nicht bekannt, vielleicht existierte seine Darstellung nur in einem Manuskript, das Herbst vorlag. Vgl. Fischer-Krückeberg, S. 626.
[32]) s. C. Nr. 6. Da sie sich unmittelbar an die Accentus des Daniel Bollius anschließen, scheinen die Beispiele von demselben Autor zu stammen.

auch so geringfügig erscheinend, bei späteren Autoren zum Nachweis der Quellenbeziehung (Praetorius oder Herbst!) ein wichtiges Scheidungs- und Erkennungsmittel wird. Praetorius definiert: „Tremolo, vel Tremulo: Ist nichts anderes alss ein Zittern der Stimme vber einer Note: Die Organisten nennen es Mordanten oder Moderanten".[33]) Herbst führt dagegen erklärend weiter aus: „. . . über einer Noten / auff zweyen Clavibus, die Organisten nennen es Mordanten, Beisser, weil er den nechsten Clavem mitrühret und gleichsam auff den Kam beisset: Item Moderanten, ein mäßiger / weil er die Stimme fein moderiret und mäßiget". Bezweckt Herbst mit seinen Zusätzen in erster Linie, der Anschaulichkeit der Materie zu dienen, so unterläßt er es nicht, besonders das stimmbildnerische Moment dieser Singmanier hervorzuheben.

Die reichere Auszierung der Herbstschen Uebungen verrät auch hier wiederum eine entwickeltere Praxis.

Nach der erweiternden Begriffsbestimmung der „Musica practica" heißt Groppo eine Kugel oder Waltze / ist ein geschwindes nider und auffwancken der Stimme / . . . . . „Herbst differenziert neben der üblichen Form, die er als „I. Mit einem Tremulo" bezeichnet, in eine „2. Mit einem Accento."[34])
Diese abgewandelte Form des Gruppo kennt Praetorius nicht. Im Zeitalter des Affektes ist das Punktieren ein beliebter Kunstgriff, um Abwechslung und rhythmische Feinheit zu erzielen. Man sieht die grundverschiedene Einstellung gegenüber der Passagenzeit eines Coclicus und Finck.

Den Schwerpunkt seiner Darstellung verlegt Herbst auf die Anschaulichkeit der Ausführungspraxis. Bevor er mit der Darstellung aus Kapitel IX des „S. m." fortfährt, bringt er einen umfangreichen Beispielapparat:[35]) das „Veni" und die „Variationes" des Frid. Helwig, die eingangs erwähnt wurden, und Groppiübungen seines Landsmannes Daniel Bollius.

Die Verzierungsform der „Tirata" als Oktavenlauf findet nach praktischer wie theoretischer Richtung eine im wesentlichen gleiche Darstellung. Herbstens Verdeutschung der Tirata „heist ein Schuß oder Pfeil". Die Bedeutung der kurzen Zusätze wurde oben dargetan.

---

[33]) Zweifelsohne übernimmt Pr. die Bovicellische Definition: „Il tremolo non è altro, que un tremar di voce sopra ad una stessa nota". (Vgl. M. Kuhn S. 83.) Die italienischen Quellen zu prüfen, geht über den Rahmen der Arbeit hinaus. Praetorius nennt in einem früheren Zitat Le nuove Musiche von Caccini und Giovanni Battista Bovicelli. Gemeint sind die „Regole / Passagi / di Musica / Madrigali. e Motetti / Passegiati / Di Gio. Battista Bovicelli / de Assisi / Musico del Duomo di Milano / . . . . In Venetia / apresso Giacomo Vincenti / MDXCIIII /.

[34]) vgl. C. Nr. 7.

[35]) Da die „Musica moderna prattica" 1653 diesen Untersuchungen zugrunde lag, ist deren Fassung gewählt.

Wie in der Geschichte der italienischen Oper sich einzelne Schulen selbständig von einander entwickelten, so ist eine gleiche Erscheinung auf dem Gebiete der Ornamentik festzustellen. In Italien begegnen uns allein drei Trillerformen, die eine arge Verwirrung des Trillerbegriffes im Gefolge haben: die Groppoform, die Cavalierische Oscillation und die Caccinische Tonrepetition.[36]) Diese letztere Trillerform wird durch Praetorius nach Deutschland verpflanzt. In dem Bestreben, die Technik anschaulich zu machen, bringt Herbst auch bei der Trillerform den erklärenden Zusatz: „. . . heißt ein liebliches Sausen / und ist ein Zittern der Stimme über einer Noten. . . .“ Für den Sänger galt der Triller als schwierigste Manier. Auch zur Tonrepetition kann Herbst Uebungen von Daniel Bollius anführen. Wie gesagt, ist es sehr bedauerlich, daß nicht mehr Material von diesem Manne bekannt ist, das für die Kenntnis der deutschen Praxis zweifellos von hohem Interesse wäre.

Die Passagi beschließen die Verzierungslehre im Kap. IX. Herbst bringt ein kurzes Beispiel, dem die Worterklärung: „Passagio, oder Passus heist ein Durchgang“ vorausging.[37])

Den Punkt der Exclamatio, den Praetorius wohl erwähnte, jedoch nicht mit Beispielen belegte, greift Herbst wieder auf, um die Praxis an Beispielen des Daniel Bollius zu illustrieren. Von der Grundform der gegebenen Gesangslinie weicht die Exclamatio nur wenig ab, gibt aber der Stimme große Ausdrucksmöglichkeit, die Herbst erstrebte.[38])

Die Uebernahme von Elementen der Ribattuta di gola bedeutet eine Erweiterung der Exclamatio; an der ersten der fünf Ausführungen wird bereits der Charakter dieser Formverbindung deutlich.[39])

Was dem Herbstschen Lehrbuch das besondere Gepräge gibt, ist die Betonung des praktischen Teils, der wesentlich nun mit dem dritten Hauptstück, der Exercitatio, beginnt. Im Anschluß an die Theorie werden hier alle Register italienischer Auszierungskunst gezogen. Eine vortreffliche Auswahl aus den „fürnemsten Italienischen Authoribus“ ist getroffen. Herbst spricht als Gesangspraktiker: Die Koloratur ist schließlich nicht besser zu erlernen als „viva voce Praeceptoris & ope“. Wenn man vollendete Koloratur zeigt, wird man auch den vollendeten deutschen Koloristen erziehen.

Allein die Seitenzahlen vermitteln einen Begriff von der Ausdehnung der Exercitatio: Natura und Doctrina umfassen die Seiten 1—19, die Exercitatio die Seiten 20—75!

Einbezogen wurden Koloraturbeispiele von Francesco Rognoni[40]) und Adriano Banchieri[41]). Die Intervallübungen auf den

[36]) Vgl. Beyschlag S. 32.

[37]) s. C. Nr. 8.

[38]) Mehrere affektisch entwickelte Varianten der „Esclamationes“ sind zu unterscheiden. vgl. C. Nr. 9.

[39]) vgl. C. Nr. 10.

[40]) Zu Rognoni bemerkt M. Kuhn S. 20, wenn man die unter Francesco Rognoni bezeichneten Stücke prüfe, so müsse man feststellen, daß die leichteren stets aus Richardo Rognione, die schwe-

Seiten 27—32 tragen den Kopf J. A. H., stammen mithin vom Verfasser selbst. Den Beschluß des praktischen Teils bilden die „Coloraturae Ignatii Donati". Mit einigen Sätzen sind sie eingeleitet: „Werden meines erachtens darum Coloraturen genennet / dass gleich wie in der Mahlerey / das Gemälde durch mancherley Farben gleichsam lebendig gemachet wird; Also auch der Gesang so mit solcher Lieblichkeit gezieret vnd besprenget ist / desto anmütiger den Oren zukomt vnd eingehet / werden aber desto annemlicher / wenn sie von einem erfahrnen vnd Kunstreichen Musico gebrauchet werden / sonsten ist es ein lauters Gereusche vnd kein lieblicher Gesang".

Im Zeitalter der Stilwende steht die ganze musikalische Welt unter dem italienischen Einfluß. Willig übernimmt man die Sprache dieser Kunst. „Den Tyronibus zum besten" schließt Johann Andreas Herbst seinem Lehrbuch eine Auswahl der wichtigsten „Termini Musici" an. Die Appendix umfaßt 37 Nummern. Gewissenhaft wie Herbst ist, verweist er auch hier auf seine Quelle: „Mich: Praetorius im 3 Theil seines Syntag. Musici". Gemeint ist das fünfte Kapitel; doch gegenüber Praetorius hat Herbst System in sein Vokabular gebracht, was einmal in der alphabetischen Anordnung, dann aber besonders in treffenden Wort- und Sinnerklärungen zum Ausdruck kommt. Diese Appendix ist manchen anderen Vorbild gewesen.

Die beiden Unterweisungen im Kunstgesang fordern gleichsam einen Vergleich heraus. In einigen Fällen stellte die im Verzeichnis gegebene Literatur wohl fest, daß Unterschiedlichkeiten bestänen, eine Auswertung erfolgte jedoch nicht. Daß man aber über Herbst den Michael Praetorius vergaß, muß immerhin merkwürdig erscheinen, zumal wenn es in Spezialwerken geschieht. Schon Max Kuhn[42]) wies darauf hin, daß Hugo Goldschmidt[43]) verschiedentlich Herbst statt Praetorius zitiere. Die Bemerkungen zum „Tractätlein" des Praetorius sind noch nicht soweit gehend, wie sie Herbst eingangs selbst brachte. In seinen „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie" benutzte Robert Lach die genannte Arbeit Goldschmidts, und nun entstehen Unrichtigkeiten, die weit größer sind.[44])

Die Analyse des Herbst'schen Buches zeigte seine Bezogenheiten und Gesamtfassung. Darf nunmehr die „Musica practica" einen Eigenwert beanspruchen, und welche Faktoren sind maß-

---

reren aus Francesco Rognione stammten. Genaue Titelangaben s. bei Kuhn.

[41]) Die Beispiele sind entnommen den „Brevi Documenti Musicali . . . in Venetia. Appresso Giacomo Vincenti MDCIX."

[42]) Verzierungskunst S. 21.

[43]) Italienische Gesangsmethode S. 39, 30 u. 43.

[44]) Z. B. S. 431. „Von den Italienern übernimmt den Trillo die deutsche Schule, wo er im 17. Jahrhundert bei Herbst in dieser Gestalt auftritt. . . . ." Das Beispiel der Tonrepetition stammt natürlich nicht von Herbst, sondern von Praetorius. Selbst Johann Crüger wird für Herbst und Praetorius zitiert.

gebend für die besondere Bedeutung dieser Darstellung in Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte der deutschen Verzierungslehre? Wertvoll und interessant zugleich ist es, von der persönlichen Einstellung des Verfassers auszugehen. „Dannenhero ich solche Beschreibung mit allein in solcher Ordnung behalten: sonderlich auch diese Arbeit billich über mich genommen / vnd solch Tractätlein . . . zusamm gebracht."[45]) Diese Worte besagen, daß Herbst sich als den ersten Deutschen betrachtete, der die italienischen Verzierungslehren in einem Buche zusammenfaßte. Noch deutlicher kommt diese Selbsteinschätzung zum Ausdruck, wenn er fortfährt, man würde seine „treu gemeinte Arbeit und Mühe" nicht achten, „. . . fürnemlich, weil ich als ein Teutscher / darzu im Vaterland / da nach Christi Aussag der Prophet gemeiniglich am wenigsten gilt / der Italiäner Lieblichkeit im Singen / denen Edlen Teutschen zum besten publizire", und das Verdienst, das erste Lehrbuch in seinem Vaterlande verfaßt zu haben, kommt Herbst mit Recht zu, wenngleich es sich nicht so sehr auf den Inhalt als vielmehr die Form bezieht.[46]) Diese formale Gestaltung der „Musica practica" ist aber besonderer Art. Die Theorie der italienischen Gesangskunst in Kap. IX des „S. M." hat seine Gültigkeit, aber die Ausführungspraxis, die in der Koloratur das Wichtigste ist, wird erst durch den ständigen Anschauungsunterricht der „Musica practica" dem Sänger verständlich. Praetorius vermittelt die Kenntnis einer neuen Kunstrichtung, Herbst aber ist ihr Lehrer.

In seiner „Architectonice" 1631 bringt Volupius Decorus (Wolfgang Schonsleder), der vertraut ist mit modernem Gesangsstil, die „Coloraturae Ignatiy Donati", dieselben, die Herbst 1642 in seine „Musica practica" aufnimmt, und bezeichnend sind seine Worte: „Da aber noch Lehrbücher dieser Kunst fehlen, glaubten wir dennoch, auch das hinzufügen zu müssen, damit einem, der vielleicht wißbegierig ist, in dieser Richtung einigermaßen Genüge getan wird".[47]) Dieser Satz rechtfertigt mit die Ansicht, daß die „Musica practica" des J. A. Herbst als erstes Lehrbuch seiner Art zu werten ist.

Viertes Kapitel:

Die Bestimmung der „Musica practica" und ihr Verhältnis zur Schulmusik.

Die deutsche Schule war der vorbereitende Boden und der Ausgangspunkt für das musikalische Schaffen der Zeit. Dort mußte

[45]) Author ad benevolum Musicum & Lectorem.

[46]) M. Bernhardus Waldschmidt betont das nationale Moment bei der Abfassung, wenn er diesen Lobspruch dem Buche vorausschickt:

„Italiener nicht alles wissen /
Teutschen auch etwas können."

[47]) Im Urtext lautet die Stelle aus dem Kapitel „De coloraturis: Atque cum iam extent huius artis libelli, nos tamen haec etiam exsistimavimus adijcienda, vt si forte curioso nonnihil in hoc genere fieri possit satis.

jede Form einer geänderten Praxis entwickelt werden, um zu einer allgemeinen Gültigkeit zu gelangen. Michael Praetorius trägt der Bedeutung der Schule als wichtigstem Musikfaktor Rechnung, wenn er wiederholt den Wunsch ausspricht, die neue Lehre möge auch in den Unterricht einbezogen werden. Gerade in den Schulen finde man oft Knaben, die eine „feine, reine, artige und frische Stimme" hätten, die also von Natur aus alle Vorzüge für das Kolorieren besäßen.[48]) Auch die Worte in der Kapitelübersicht[49]) kennzeichnen seine sympathische Einstellung zur Schule: „Instruction und aussführlicher Unterricht, wie nicht allein kleine Knaben im singen abzurichten seyn; Sondern auch wie sich andere in Schulen zu der jetzigen Italiänischen Manier und Art zu singen in etwas gewehnen. . .", „. . . . . damit solcher Gesang nicht allein in vornehmen Capel-Musicken, sondern auch in Schulen vnd Stadt-Kirchen zu dess lieben GOTTES Ehre vnd Erweckung Christlicher Andacht gebrauchet werden könne."[50])

Keine große Spanne Zeit liegt zwischen dem Erscheinen der Verzierungslehren von Praetorius und Herbst, und doch ist die „Musica practica" Ausdruck einer von Grund auf geänderten Einstellung. Als Musikdirektor der Stadt Frankfurt steht Herbst in einflußreichster Stellung. Seine Reformmaßnahmen führen zu einer musiksoziologischen Umschichtung, die allenthalben in den Städten sich zu entwickeln beginnt, in Frankfurt aber besonders früh zum Abschluß kommt.

Während Praetorius noch mit Hilfe der Schule der Verzierungspraxis den Weg ebnen mußte, hat Herbst sich freigemacht von dem Musikfaktor der Schule. Den Chor des Gymnasiums verdrängt er aus dem Hauptgottesdienst der Barfüßerkirche und stellt dafür berufsmäßige Sänger ein, denen er einige besonders talentierte Knaben beigibt.[51])

Nur der musikalische Stilwandel, der sich nicht zuletzt als Ausfluß einer selbständigeren modernen Weltanschauung im Gegensatz zu der kirchlich-autoritativ gebundenen erklärt, ist der innere Anlaß zu diesen Maßnahmen. Die gesamte Chorliteratur in Deutschland war italienisch orientiert, den hohen gesangstechnischen Anforderungen der kunstvolleren Formen des Kirchengesanges konnte der schwere, unbewegliche Schulchor nicht genügen und mußte den Berufssängern weichen.

---

[48]) Syntagma musicum III. S. 158.

[49]) S. m. III. S. 80.

[50]) Praetorius. Polyhymnia Panegyrica. Ordinantz § 9. (Abgedr. im Vorwort Bernoulli.)

[51]) Beim Dienstantritt verpflichtete sich Herbst, „. . . . auch ettwa 7—8 Knaben in der Lateinischen Schul, welche er dazu qualifizirt vnd tüchtig befinden werde, gutwillig vnd ohne einige Accompens in der Musica vnd mit allem Fleiß underrichten. . . ." Vgl. Widmann S. 465.

Für die musikalische Bildung hatten sich Aufgaben eröffnet, die nur in besonderer Erziehungsarbeit gelöst werden konnten. Von hier begreift sich die Entstehung von Konservatorien und Musiklehranstalten, aber auch als Begleit- und Folgeerscheinung das Aufkommen des musikalischen Dilettantismus.

Indessen standen kleineren deutschen Städten wohl kaum ausgebildete Kräfte zur Verfügung. Wohl oder übel mußten die Kantoren versuchen, mit ihren Schülern den Erfordernissen des modernen kirchlichen Vokalstils zu entsprechen. Die Schwierigkeit der Erziehung zum Kunstgesang zwang sie, innerhalb des Gesamtchores, der alle Schüler erfaßte, eine Auswahl nach entwicklungsfähigen Stimmen zu treffen, denn nicht alle erfüllten von Natur aus die notwendigen Vorbedingungen zur Koloratur. Daß eine Schülerauswahl nur auf Kosten der Allgemeinheit geschehen konnte, ist zu natürlich. Die Kantoren sorgten sich eben um ihre „Auserwählten" und vergaßen darüber das schulmäßige Chorsingen. War es bis dahin eine Selbstverständlichkeit gewesen, daß sämtliche Schüler in gleicher Weise am Musikunterrichte teilnahmen, so wird durch die Koloratur eine Unterscheidung nach Begabten und Unbegabten hineingebracht, die es vordem nicht gab. Auch in der Schule wird die Musik Sache des Talentes und der Begabung. Die Schule kämpft um ihre Stellung, aber bei der ständig wachsenden Professionierung und Verweltlichung der Musik wird es nur noch ein kurzer Schritt sein bis zu dem Punkte, wo sie für immer ihren stärksten Einfluß auf die Musikgestaltung verliert.

Der italienische Kunstgesang brachte die Vorteile der Stimmbildung und Ausdruckssteigerung, wurde aber gleichzeitig der deutschen Schulmusik zum Verhängnis.

Die musiksoziologische Umschichtung, deren natürlichen Ablauf Herbst durch seine Maßnahmen in Frankfurt beschleunigte, machte ihn unabhängig von der Schule. Herbst ist durchaus Musiker von Profession und kein Schulmann. Nach solchen Blickpunkten ist die „Musica practica" zu betrachten: sie ist keine „Singekunst" im weiten Sinne älterer und neuerer Schulkompendien, sondern ein Speziallehrbuch der italienisch-manirierten Kunst, das alles andere voraussetzt und niemals in der Bestimmung für den Schulunterricht abgefaßt ist.[52])

Auch eine Singschule im rechten Sinne der Zeit hat Herbst zum Verfasser. Sein „Compendium musices" ist ein zierliches Bändchen, das auf sechs Blättern (9 x 15 cm) den theoretischen Teil bringt und eine Mutationstabelle im Anhang.[53])

---

[52]) Hugo Riemann zitiert in seinem Musik-Lexikon (11. Aufl. Berlin 1929) Herbstens theoretische Werke und nennt die „Musica practica" „eine Elementarlehre, zugleich eine der ersten wirklichen Singschulen". R. erklärende Worte sind zum mindesten leicht irreführend.

[53]) „Compendium musices, das ist Kurtzer / doch gründtlicher Vnterricht / der freyen vnd lieblichen Singkunst / Nach welcher Vnterweisung man dieselbige leicht fassen / vnd in kurtzer Zeit musi-

„Die Musik ist eine Wissenschaft / recht vnd wol zu singen. Es werden aber drey Stück darzu erfordert / Als Figura, die Figur / Vox, die Stimme / vnd Clavis, Musikschlüssel". Merkwürdig erscheint zunächst, daß Herbst den Inhalt seines Kompendiums so eng begrenzt faßt und nicht einmal seine Spezialität, die Verzierungslehre, Erwähnung findet. Doch eine solche Fassung ist durchaus bezeichnend für Herbst. Die Verzierungslehre galt ihm wie den Italienern als Abschluß einer umfassenden Stimmbildung, und er trennt sie von der „musica signatoria", die Voraussetzung sein muß. Auf der Rückseite des Titelblattes sind vier Schüler genannt, denen die Singschule gewidmet ist. Somit ist wie die „Musica practica" auch dieses Herbstsche Lehrbuch ursprünglich nicht für den Schulunterricht bestimmt; ob es eingeführt wurde, steht dahin.[54])

Wohl schwerlich würde man Herbst mit der Schulmusik in Zusammenhang bringen, wenn nicht seine „Musica practica" für spätere Lehrbücher des Gesanges, die in Schulen eingeführt waren, hinsichtlich ihrer Koloraturendarstellung von grundlegender Bedeutung gewesen wäre. Herbstens eigene Meinung war, daß die Verzierungslehre über den Rahmen eines Schulmusikunterrichtes hinausginge, aber indirekt begründete er den Koloraturgesang in den deutschen Schulen, indem die Kantoren als Theoretiker aus seiner Darstellung schöpfen.

II. Koloratur und Schulgesang.

Erstes Kapitel:

Zu den Lehrbüchern des 17./18. Jahrhunderts.

Groß war der Eifer der Kantoren des Reformationsjahrhunderts, mit selbstverfaßten Handbüchlein an die Oeffentlichkeit zu treten. Die Entstehung der Kompendien ist so zu denken, daß die Kantoren ihren Schülern eigene Notizen in die Feder diktierten, sie später bei Gelegenheit in katechetischer Form ausarbeiteten und sie dann dem Druck übergaben.

Mit dem Aufkommen des Sologesanges im 17. Jahrhundert verbindet sich eine Produktion von Lehrbüchern des Gesanges, die

ziren lernen kan. Den Tyronibus vnd Incipienten anjetzo sampt einer nutzlichen Tabell / darinnen die mutationes der vier Stimmen / als Discant, Alt, Tenor vnd Bass, durch alle Claves signatas, so wol in Cantu duro als molli gezeiget werden / Zum andern mal auffgelegt und zu gutem an den Tag gegeben durch Johann Andream Herbst / Capellmeistern zu Franckfurt am Mayn getruckt zu Franckfurt MDCLII." Eitner verzeichnet nur die Stadt- und Staatsbibliothek Hamburg, woher das benutzte Exemplar stammt.

[54]) Herbst selbst betätigte sich als Privatmusiklehrer, was die zitierten Dienstverträge bezeugen, wie auch die Vorbemerkung der „Musica practica": „. . . Letztlichen weil diese Arbeit mehren theils einig vnd allein / studiosae hujus artis juventuti, vnd sonderlichen meinen lieben gewesnen Discipulis (darunter viel vornemer / respectivè Herrn Kinder. . . . / denselben zum besten zusamm getragen / . . ."

nicht weniger rege ist als die des Zeitalters der Reformation. Das Theoretikerverzeichnis im Anhang bringt allein aus der Zeit von 1619 (Michael Praetorius) bis zum Jahre 1700 nicht weniger als 89 Singschulen. Die ersten zwei Jahrzehnte werden dazu auch nicht unfruchtbar gewesen sein.

Nach der herkömmlichen Definition: Musica est ars bene canendi beginnt der Unterrichtsstoff in alter Weise mit dem Liniensystem und führt über die Claves und Voces zu den Signa.[55]). Kirche und Schulmusik sind im 17. Jahrhundert unzertrennbare Begriffe, was auch die Singschulen erkennen lassen, indem sie neben dem Figural- allgemein den Choralgesang berücksichtigen. Ein Grundzug, der durch die Lehrbücher dieses Jahrhunderts geht, ist die Kürzung des theoretischen Stoffes. Ehemals schwierige und umständliche Materien wie Mutation und Ligaturen fallen allmählich weg, die Taktlehre wird dazu wesentlich vereinfacht. Dafür tritt ein neues Moment stärker in den Vorgergrund des Musikunterrichtes, die bewußte Stimmbildung, welche durch gesteigerte gesangstechnische Anforderungen bedingt wurde. Die Beschränkung der Theorie kam aber der praktischen Seite zugute, die nun reicher wird an Uebungsbeispielen und damit anschaulicher. Gegenüber der Schulsprache, dem Lateinischen, erkämpft sich im 17. Jahrhundert das Deutsche seinen Platz. Die Musiklehrer suchen prägnant und faßlich zu sein, was sie meistens schon im Titel ihres Werkes betont haben, um nicht skeptisch abgetan zu werden. Sie wenden sich an die Schüler, soweit sie die Latein-, Landes- oder Fürstenschulen besuchen. Neben diesen Systemen, die immer mehr an Bedeutung gewinnen, stehen die Dorfschulen. Aber die Musikerziehung macht schon bei den Gelehrtenschulen halt. Der sorgsamen Musikpflege in den Lateinschulen steht ein Tiefstand der musikalischen Volkserziehung gegenüber. In den Gemeinden wird wenig oder nichts geleistet; der Unterricht beschränkt sich auf das gehörmäßige Einüben einiger liturgischer Gesänge, damit die Kinder mit Nutzen am Gottesdienst teilnehmen können.[56]) Für die Zwecke der einfachen Schulen sind die Lehrbücher der Kantoren unbrauchbar. Die Verfasser versuchen nicht, eine Brücke zu schlagen, vielmehr sehen sie auf die einfachen Schulen von oben herab und versagen sich den Wünschen der Dorfschulmeister. Ihr Interesse beginnt erst mit der Musikerziehung in den Lateinschulen.

---

[55]) Diese Kapiteleinteilung zeigt u. a. das Compendium Henrici Elsmann, 1624.

1. Clavium cognitio,
2. Cantus diviso,
3. Vocis consideratio,
4. Vocum mutatio,
5. Notae, Nomen, Forma, Potestas & Pausae Valor.

[56]) Vgl. Schünemann, Schulmusik. 4. Die Anfänge musikalischer Volksbildung. S. 209 ff. Wesentlich bestand der Gesangsunterricht in der Einrichtung, sowohl die Vormittags- wie die Nachmittagsstunden mit Gesang zu beginnen und zu schließen.

Die „Musica practica" des J. A. Herbst konnte nicht als Schullehrbuch bezeichnet werden; im allgemeinen aber tragen die Kompendien des 17. Jahrhunderts diese Bestimmung und sind wie die des vorangegangenen Jahrhunderts aus der Notwendigkeit geboren, den Schülern ein Repetitorium zum Nachlesen und Auswendiglernen zu geben.

Obwohl die Literatur und der Zeitgeist Kenntnis der italienischen Verzierungstechnik forderten, üben die Verfasser von Singschulen Zurückhaltung von der Einbeziehung. Zahlenmäßig ausgedrückt ist der Prozentsatz derjenigen, die Koloraturenlehren bringen, erstaunlich gering: Von 89 Anweisungen zum Singen enthalten nur 12 vollständige Regeln für den modernen Gesang.[57]) Indessen finden sich in den übrigen Büchern oftmals Hinweise auf die Notwendigkeit dieser neuen Kunst, und die nur selten fehlenden „Terminorum Appendices" bringen mitunter Erklärungen einzelner Manierenformen, jedoch ohne sie zu illustrieren.

Vor dem Erscheinen der „Musica practica" im Jahre 1642 enthielt keine Singschule eine geschlossene Darstellung der Manieren. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kann der Koloraturgesang mehr Berücksichtigung finden. Wenn auch dann noch die Zahl derer, die die neuen Lehren in ihre Darstellung einbeziehen, gering erscheint, bleibt zu berücksichtigen, daß immerhin diese die Verfasser der auch in allgemeiner Beziehung bedeutsameren Schulen waren. In chronologischer Ordnung sind es folgende Gesangstheoretiker:[58])

Bernhard, Christoph: Von der Singekunst. Um 1648.
Gibelius, Otto: Compendium modulatoriae. 1651.
Crüger, Johann: Synopsis musica. 1564.
Crüger, Johann: Musicae Praecepta brevia. 1660.
Printz, Wolfgang Caspar: Kurtzer Bericht wie man einen jungen Knaben könnte singen lehren. 1666.[59])
Mylius, Wolfgang Michael: Rudimenta musices. 1685.
Falck, Georg: Idea boni Cantoris. 1688.
Lange, Johann Caspar: Methodus Nova et Perspicua. 1688.
Printz, W. C.: Compendium musicae signatoriae & Modulatoriae Vocalis. 1689.
Stierlein, Johann Christoph: Trifolium Musicale. 1691.

Auch im 18. Jahrhundert fehlt es nicht an Lehrbüchern des Gesanges. Durchweg aber geben sie mehr allgemeine Theorie als Anleitung zum Singen. Ein Charakteristikum dieser Schulen ist

[57]) Die Zahlenangaben bleiben relativ, weil eine Reihe von Singschulen nicht mehr auffindbar ist. Doch berechtigen die Titelfassungen der verlorenen Schulen mit einiger Sicherheit zu der Annahme, daß die Koloratur kaum berücksicht gewesen sein dürfte.

[58]) S. die ausführlichen Titel der Werke im Theoretikerverzeichnis des Anhangs.

[59]) Nach Eitner befindet sich das einzige Exemplar dieser Singschule im Besitz der Kirchenbibliothek Sorau. Das Werk konnte nicht eingesehen werden, doch liegt die Vermutung nahe, daß Printz auch hier schon den manirierten Gesang behandelte.

das Bestreben, alle Erkenntnisse der Musik zu vereinigen. Was dabei an Vertiefung verloren ging, wurde eben durch Vielseitigkeit ersetzt. Der Grundsatz, daß das Singen Voraussetzung für die Instrumentalmusik sein muß, führt zu einer Lehrbucherweiterung nach der instrumentalen Seite. Meistens werden Anleitungen zur Flöte oder Violine gegeben. Sogar eine ausführliche, abbildungsreiche Instrumentenkunde schaltet Joseph Fr. B. C. Meyer in sein Lehrbuch der Vokal- und Instrumentalmusik ein.[60]) Was aber den Nutzen all dieser Lehrbücher des 18. Jahrhunderts für den Gebrauch in der Praxis in Frage stellt, ist zunächst ein typischer Mangel an Uebungsbeispielen.

Diese Wandlung in der Fassung der Singschulen gegenüber der des 17. Jahrhunderts ist nicht willkürlich, vielmehr aus den Zeitverhältnissen wohl verständlich.

Die italienische Gesangskunst als Ausdruck der dramatischen Musik brachte eine Begünstigung des Sologesanges und gleichzeitig der Instrumental-Musik. Auf die nachteilige Wirkung hinsichtlich der Chormusik der Schule wurde bereits früher hingewiesen. War die Zurückdrängung der Schulmusik im kirchlichen und öffentlichen Leben nicht aufzuhalten gewesen, so findet die Umschichtung in den Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts ihren Niederschlag. In überwiegender Zahl sind sie verfaßt für die Zwecke des Privat- und Selbstunterrichtes, der das Lehramt der Schule übernommen hat. Die Lehrbücher tragen nicht mehr die Schulbestimmung im Titel. So schreibt Fr. Xav. Anton Murschhauser 1706 seine Handleitung „denen Liebhabern zum besten", und Joh. Sam. Beyer gibt Anno 1730 eine Anleitung, „Wie die Jugend so wohl in den öffentlichen Schulen als auch in der Privat-Information . . . . kan unterrichtet werden".[61])

Mit dem Bestreben, alle Erkenntnisse der Musiktheorie und -praxis vermitteln zu wollen, ist den meisten Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts die schulmäßige Brauchbarkeit genommen. Natürlich lassen sich keine Grenzen zwischen den Jahrhunderten ziehen, und es finden sich Theoretiker, die die Tradition der alten Schulkompendien hochhalten. So schreibt Fr. Wessilius 1747 seine „Principia Musica" „für die Lateinische Schul-Jugend in der Kayserl. Freyen Reichs-Stadt Schweinfurt". W. versteht noch nach der alten Terminologie unter musikalischer Wissenschaft die Singkunst und bringt sie nach Inhalt und Form im Stile des 17. Jahrhunderts.

Im Jahre 1774 erscheint die „Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange mit hinlänglichen Exempeln erläutert" von Johann Adam Hiller, und sechs Jahre später folgt das Speziallehrbuch der Koloratur. Um durch Breite und Schwierigkeit der Darstellung die Kantoren nicht abzuschrecken, faßt er 1792 das Wesentliche in seiner „Kurzen und erleichterten Anweisung zum Singen, für

[60]) Museum Musicum Theoreticopractico. Das ist / Neueröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal. . . 1732. Allgemein sind die Titel von Werken dieser Zeit schwülstig und gesucht.

[61]) S. die genauen Titel im Anhang.

Schulen in Städten und Dörfern" zusammen. Mit dem Erscheinen der Werke dieser großen Erzieherpersönlichkeit die Uebersicht über die Lehrbücher des 18. Jahrhunderts abzubrechen, ist gerechtfertigt; denn Hillers Gesangschulen weisen bereits in eine neue Zeit, die wieder mit Erfolg den Bedürfnissen der deutschen Schulmusik Rechnung trägt und vor allem bestrebt ist, in zweckmäßiger Musikerziehung das gesamte Volk zu erfassen.

Das Theoretikerverzeichnis im Anhang bringt aus den Jahren 1700—1774 50 Werke; 15 der Gesamtzahl berücksichtigen eine Behandlung des verzierten Gesanges:

Beyer, Johann Samuel: Pramie lineae musicae vocalis. 1703.
Fuhrmann, Martin Heinrich: Musikalischer Trichter. 1706.
Fuhrmann, Martin Heinrich: Musica vocalis in Nuce. 1715.
Steiner, Johann Ludwig: Noten-Büchlein. 1728.
Mattheson, Johann: Der vollkommene Kapellmeister. 1739.
Anonymus, G. G. G.: Kurze Anweisung. 1752.
Thielo, C. A.: Grundregeln. 1753.
Albrecht, Johann Lorenz: Gründliche Einleitung. 1769.
Marpurg, Friedrich Wilhelm: Anleitung zur Musik. 1769.
Petri, Johann Samuel: Anleitung zur Praktischen Musik. 1767.
Züricher Anonymus: Gründlicher Unterricht. 1774.
Hiller, Johann Adam: Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange. 1774.
— — — — — — Exempelbuch. 1774.
— — — — — — Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang. 1780.
— — — — — — Kurze und erleichterte Anweisung. 1792.

Die Qualitäten der einzelnen Darstellungen sind zwar sehr verschieden, der Prozentsatz jedoch muß hoch erscheinen, besonders dann, wenn man berücksichtigt, daß viele Lehrbücher des 18. Jahrhunderts den Lehren des Gesanges nur wenig Platz einräumen und im einzelnen nicht immer auf die Notwendigkeit der Manieren und Dinimutionen hingewiesen wird, weil es sich um etwas Konventionelles handelt. Mit Recht darf man auch aus der Fassung der Lehrbücher des 18. Jahrhunderts auf eine weit verbreitete Kenntnis der Koloratur und ihrer Praxis schließen.

Zweites Kapitel:

Die Stellungnahme der Kantoren zur Koloraturenbehandlung in den Schulen.

Daß die Kantoren im Anfang mit kritischen Augen die weltliche Kunst der Italiener betrachten, ist verständlich, denn nach ihrer Meinung hat die Musik zu allererst die Aufgabe, alle Kinder zum Glauben und zum Kirchendienst zu führen; der neue Gesang aber war äußerlich eingestellt und konzertant.

Wie bereits festgestellt, wurde die Frage der Koloratureneinbeziehung in den Unterricht der Schule erst nach dem Erscheinen der „Musica practica" akut, was in ganz natürlichen Ursachen

gründet: Die Kantoren mußten selbst erst Technik und Praxis kennen lernen, und dort wurde sie ihnen vermittelt. Wenn auch manche Gesangstheoretiker die Koloratur noch unbeachtet lassen, indem sie weder Lehren noch Hinweise bringen, so geben sie jedenfalls ausnahmslos „moderne" Beispiele, die sie „entlehnet" oder „colligiret" haben.[62]) In ausgesprochenen Schulbüchern wie den Singschulen von Zerleder und Johann Georg Ahle stehen Koloraturentermini in den Appendices, woraus man den Schluß ziehen darf, daß zum mindesten die begriffliche Seite behandelt wurde.[63]) Daß einzelne Theoretiker des 17. Jahrhunderts schon frühzeitig die ganze Verzierungslehre in die Kompendien aufnehmen, ist nicht immer ein Beweis dafür, daß sie wirklich im Schulunterricht behandelt wurde. So äußern sich die Verfasser, wenigstens so weit sie Schulkantoren sind, dahin, daß die Koloratur — vielleicht trotz ihrer Behandlung im eigenen Lehrbuch — über den Rahmen einer Schulgesangserziehung hinausginge. Lehrreich ist das Urteil, das 1624 Daniel Friderici über den Koloraturgesang fällt. Von besonderer Wichtigkeit wird es deshalb, weil Friderici anerkannt und seine „Singekunst" weit verbreitet war.[64])

„Conclusio."

Es hätte hier auch wol können gnugsam Meldung geschehen etlicher neven Italiänischen / im Singen gebräuchlichen Manieren / als: des Accentus, der Tremulen / Gruppen / Tiraten / Trillen und Passagien und was der Art mehr. Aber weil es zum theil vor junge Knaben noch zu schwer / und vor die nur dienet / so da in vornehmen Capellen sich gebrauchen lassen: zum theil auch in der that und warheit viel davon vor Phantasei Vnd grossen Missbrauch des colorirens mag gehalten werden / wormit der Gesang dermassen deformiret vnd vertunkelt wird / dass er kaum mag erkennet werden / Vnd auch denen / so der Kunst Wissenschaft tragen / nicht erfrewlich / sondern vielmehr verdriesslich vnd fast lächerlich vor

[62]) Ohne die Koloratur zu erwähnen, bringt z. B. Paulus Peetschius in seiner Synopsis Musica, 1672 Uebungen, in denen besonders die Vorliebe für die kleinen Werte der Subsemifusen den neuzeitlich eingestellten Kantor verrät. Vgl. C. Nr .11.

(Die Rückseite des Titelblattes der „Synopsis" besagt, daß sie bestimmt war, „Adolescentibus in prima classe.")

[63]) Zerleder, Nicolaus: Musica Figuralis 1658. Ahle, J. G.: Kurze Anleitung zur Singekunst 1690. Zerleder verweist auf Michael Praetorius. Doch dieser Hinweis ist nur mittelbar und stammt aus Herbstens Appendix, die bei Z. nur geringfügige Aenderungen erfahren hat. Die Zahl der Termini ist auf 33 erniedrigt gegenüber 37 bei Herbst.

[64]) Ursprünglich für die Schulen in Rostock bestimmt, wird sie auch in der Hessischen Schulordnung vom Jahre 1656 als Musiklehrbuch vorgeschrieben. (Vgl. Vormbaum II, S. 454.) Schon vorher, 1623, war in Leipzig sogar ein „Kurtzer Extract aus des M. Danielis Friderici Musica gezogen, und zum Druck verordnet." (Vgl. die Anm. zu Friderici im Anhang.)

kompt / zum theil auch / weil etliche von solchen Manieren mehr den Instrumentisten als den singenden Knaben zu lehren. . . ."[65])

Auch ein Zitat des neuzeitlich eingestellten Berliner Kantors Johann Crüger, der Herbstens Darstellung übernimmt, wirft ein Licht auf die Bewertung der Koloratur. Eingangs schreibt Crüger: „. . . . Ob nun zwar Knaben in Schulen / insonderheit die keine Profession von der Music zu machen in willens / nicht so gross nöthig ist / diese modulos Musicos Italicae suavitatis zu excolirin / weil diese Manier zu singen vielmehr in Königliche und Fürstliche wolbestalte Capellen gehört: Für Schulknaben es aber genug ist / dass sie sich befleissigen die Accentus über die Noten zu machen / und selbige nach Gelegenheit mit anzubringen / wie auch etliche der leichtesten Passagien / habe ich doch für rathsam erachtet / selbiger explication nebst allerhand Exempeln hierbey zu setzen. . ."[66])

In den Berliner Schulen wurde mithin die Kenntnis des kolorierten Gesanges nicht für so wichtig gehalten. „Die Accentus über die Noten" zu machen, bot noch die wenigsten Schwierigkeiten, weshalb Crüger diese Zierform für den Schulgesang empfehlen konnte.

Ohne viel Bedenken darf man die Stellungnahme des Kantoren Johann Crüger verallgemeinern, daß also auch anderswo die Koloratur in Schulen nicht gelehrt wurde, wenigstens nicht so umfassend, wie einzelne Kompendien die Lehren darstellen.[67])

Den Schwierigkeiten der Theorie entgeht Johann Caspar Lange, wenn er die neuen Manieren wohl erwähnt, aber sagt, sie ließen sich nicht besser als viva voce lehren und lernen.[68]) Auch Daniel Speer hält nicht viel von einer schriftlichen Unterweisung.[69])

Die Praetorius-Herbstsche Forderung, „die modulos oder Coloraturen . . . . nicht an einem jeden Ort dess Gesangs / sondern apposite, zu rechter Zeit / und gewisser Mass anzubringen", wird bei allen neuzeitlich eingestellten Theoretikern noch stärker als anfänglich herausgestellt. Wolfgang Caspar Printz, der seinen Discipulis die Arbeit widmet und ihnen empfiehlt, gelegentlich „einen

[65]) In der ersten Ausgabe der „Musica figuralis" fehlt die Conclusio. E. Langelütje (s. d.), der die Chronologie der Bücher festlegte, verzeichnet ein Exemplar der zweiten Ausgabe 1624 im Besitz der Landesbibliothek zu Dresden, woher die benutzte Quelle stammt.

[66]) „Musicae practicae Praecepta brevia, 1660.

[67]) So bemerkt auch der Thomaskantor Michael Tobias, der an und für sich der Koloratur durchaus sympathisch gegenüberstand, über die Drucklegung seiner „Musicalischen Seelenlust" 1637, daß er „die kleineren Coloraturen als den gruppo, trillo und dergleichen, weil solche nicht so wol durch Vorschreiben als viva voce gelehret werden können, und das Stück im Anschauen nur desto schwerer machen, auch bei manchen mehr ein Gekätter oder Gelächter als eine Zierde zuwege bringen, gutwillig, gantz außen- und dem geübten Musico zu seinem Vermögen gelassen habe." Vgl. Wustmann, Musikgesch. Leipzigs, 1926, S. 108 ff.

[68]) Methodus Nova et Perspicua, 1688. Caput VI: De Suavitate.

[69]) Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst. . . Oder Vierfaches Musikalisches Kleeblatt, 1697, S. 17.

sanften Triletto als scharf-anschlagenden Trillo" (die wiederholte Note des Caccini) zu versuchen, findet schöne Worte für den verzierten Gesang, er nennt Koloratur die „zierliche Formirung der musikalischen Formen, welche gleichsam das Salz der Melodeien sind, denn gleich wie eine ungesalzene Speise also ist eine Melodei ohne Figuren wenig annehmlich."[70])

In der weltlichen Musik beherrscht die Gesangskoloratur das Feld. War ein Emporwuchern der dramatischen Kunst auf die Blüte der Vokalmusik im 15./16. Jahrhundert gefolgt, so kämpfen nunmehr konservative Kräfte um den Bestand und die Reinhaltung der alten Kirchenmusik. Der affektbetonte Gesang steht im Widerspruch zu dem pietistischen Zeitgeist, der seit dem letzten Viertel des Jahrhunderts im Vordringen ist und sich in übertriebenen Formen einer erbaulichen Frömmigkeit kundgibt. Zahlreich erscheinen die Streitschriften über den Niedergang der Musik, den Feinden antworten die Freunde. Die Koloratur war anfänglich der eigentliche Angriffspunkt, wenn einzelne verallgemeinernd jede Musik verdammen, schießen sie in ihrem Eifer weit über das gesteckte Ziel hinaus. Rektor Vockerodt nennt die heutigen Sänger Komödianten: „Solche machen ihre Kunst und ihren Bauch zum Gott / und bezeugen mit ihren Wercken / daß sie ungläubig sind / wenn sie nicht vornehmlich sich bemühen / mit ihrer Kunst Gott / sondern Menschen zugefallen. . . . die Worte dess Gesangs durch überflüssige Künsteley und affectirte coloraturen zerreissen / zerhacken und verstümmeln / dass der Zuhörer keinen Verstand daraus nehmen kan / und an seiner Andacht mehr gehindert / als befördert wird / . . . ."[71])

Durch unvernünftige Verwendung der Manieren war der Kirchenstil verderbt, und die Klagen waren zum Teil sicherlich sehr berechtigt. Bezeichnend sind die Ausführungen Friedrich Erhardt Niedts. Während sein „Musicalisches A B C", 1708 zwar keine Koloraturendarstellung, dafür aber Bemerkungen zu den „Maniren / welche das Leben der gantzen Music seyn als Triller, Accente etc."[72]) enthält, hat Niedt schon im „Dritten und letzten Theil" seiner „Musicalischen Handleitung", der 1717 erschien, seine Ansicht über die Koloratur, zum mindesten, was den Gesang in der Kirche anbelangt, erheblich geändert. Im Cap. IV„ betitelt „Vom Kirchen-Styl" spricht er von der italienischen „Mode": „. . . . so sehen sich auch die Herren Musici immer nach Italiänischen Manieren um / was es da gutes neues gibt / und das muss stracks nachgeäffet werden / Gott gebe / es klinge oder klappe / so muss es doch gut heissen / es hat ja ein Italiäner gemacht / quasi vero, als wären in Italien keine Narren. . . . Ich richte meine Kirchen-Stücke auf Cantaten-Art ein, doch alles serieux und modest und habe insonderheit alle Passagien und Läuff abandonirt / weil unsere Frau Mutter-Sprache solche

[70]) Musica modulatoria vocalis, 1678. Cap. IX. 1.

[71]) Mißbrauch der freyen Künste / insonderheit der Music, 1697. S. 49—50.

[72]) S. 32.

Italiänische Possen nicht vertragen kann. . .“ Im Ausdruck ist Niedt derb-drastisch und im rechten Fahrwasser, wenn er weiterhin von „übel angewehnten Bocks-Trillern / Sau-Accenten / Ochsen-Coloraturen / Hunde- und Katzen-Passagien“ spricht.[73])

All die zahlreichen Klagen über die unvernünftige Verwendung der Singmanieren beweisen neben schlechter Ausbildung durch unfähige Lehrer, daß die Praxis des Kolorierens um die Jahrhundertwende weit verbreitet war.

Das besondere Abfassungsmoment der Lehrbücher des 18. Jahrhunderts erklärt es, daß die Theoretiker die Frage der Einbeziehung in den Unterricht so häufig nicht berücksichtigen.

Ein Zitat von Jacob M. Adlung ist geeignet zu zeigen, wie sich gegenüber der Ablehnung durch Schulkantoren des 17. Jahrhunderts nach einer natürlichen Steigerung der Musikalität nunmehr die Ansichten über die Schulverwendung der Koloratur wesentlich geändert haben.[74]) „Was die Anführung in den niedrigen Schulen anlanget, so will es nicht hinreichend seyn, denjenigen, welcher von den ersten Nachrichten noch nichts weiss, zu einem Haufen zu stellen, welche gesellschaftlich eine Arie, oder was sonst nächstens in der Kirche aufzuführen ist, daherschreyen; es gehöret fürwahr mehr zu einer Singestunde. Sonderlich was die Manieren betrift, muß man solche nicht von den auf das strengeste verlangen, welche noch nichts treffen. Denn es werden dadurch die Schwierigkeiten gehäuft, die Lust aber der Kinder gemindert. Kommt aber die Zeit, dass man nach und nach darauf denken darf; so muß man doch stets vom leichtesten zu den schwerern fortschreiten.“

Johann S. Petri schätzt die Lehren des Ziergesanges besonders darum, weil sie „Politesse“ und affektischen Ausdruck vermitteln. Er schreibt: „So wie Manieren bey allen und jeden Noten abgeschmackt klingen würden und wie Herr Marpurg erinnert, ein dergleichen Musiker einem gesprächigen Frauenzimmer zu vergleichen wäre, welches bey jedem Worte einen ehrbaren Knicks machen wollte, so bäurisch ist hingegen der Ton eines Sängers oder Instrumentalisten, der diesen Anstand der Musik gar nicht achtet, sondern eins aus dem Ganzen in einerley Stärke und Zuge herheulen oder wegleyern wollte, ohne sich weder um den Putz des Forte und Piano, noch um die Politesse der Manieren zu bekümmern.“[75])

Auch Johann Adam Hiller behandelt in seiner „Anweisung zum Singen, für Schulen in Städten und Dörfern“ die Manieren. Den Trillo nennt er „die nothwendigste Zierde des Gesanges. . . . wenigstens kann der Singschüler nicht zeitig genug damit bekannt gemacht und zur steten Uebung ermahnt werden.“[76]) Mehr aber als praktische Gesichtspunkte sind stimmbildnerische Momente für

[73]) Musicalische Handleitung 2. und 3. Theil, 1717, S. 42.

[74]) Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, 1758. Cap. 13. Von der Singekunst. § 296.

[75]) Anleitung zur Practischen Musik, 1767. Cap. 7. § 1.

[76]) § 28. Trillo. S. 19.

Hiller maßgebend, die Lehre von den Manieren im Unterricht der Schule zu behandeln.

So gewinnt der verzierte Gesang im ausgehenden 18. Jahrhundert endgültig auch die deutschen Schulen; aber schon hat die Koloratur ihre künstlerische Höhe überschritten. Von den Klassikern wird sie auf das ihr gebührende Maß zurückgeführt. Gern machen sich die Kantoren in der Folgezeit frei von dem zweifelhaften Unterrichtsstoff der Manieren. Historische oder stimmbildnerische Erwägungen waren nicht stark genug, dem Koloraturgesang die praktische Berechtigung in der Schule zu erhalten.

Drittes Kapitel:

Die Grundsätze der Stimmbildung in Deutschland und der Einfluß der italienischen Gesangskunst.[77])

Kultur, Geschmeidigkeit und Sicherheit der Stimme sind wichtigste Faktoren im manirierten Gesang, dem Praetorius und Herbst den deutschen Boden erkämpften. Stimmbildnerische Momente sind damit in den Vordergrund gerückt, aber nicht als etwas vollkommen Neues; denn ehe sich die Einflüsse der italienischen Musikrichtung in Deutschland bemerkbar machen, gibt es durchaus schon eine bewußte Stimmbildung.

Die Theoretiker geben meistens nur beiläufig einige Bemerkungen, die sich in ihren Tractaten auf das Notwendigste beschränken, auch die Schwierigkeiten einer Darstellung wohl kennen. Daß Gesangspädagogen des 16. Jahrhunderts wie Coclicus, Finck, Christoph Praetorius, Calvisius u. a. stimmbildnerische Erziehung in Regeln gefaßt haben, gestattet tiefere Einblicke in ihr Wesen.[78])

Die erste Eigenschaft einer brauchbaren Stimme ist ihr Wohlklang. „Lieblichkeit" und „Süßigkeit" im Gesang kennzeichnen bereits besondere Qualitäten. Christoph Praetorius wünscht eine Lieblichkeit, die dem Wohllaut einer Mädchenstimme gleichkommt.[79])

In der Anschauung, daß eine jede Stimme verbesserungsbedürftig ist, liegt zweifelsohne ein stimmbildnerisches Moment. Finck schreibt: „Ein schöner Gesang kann durch keine so liebliche, durchgebildete und gleichmäßige Stimme gesungen und zum Vortrag gebracht werden, daß man es nicht noch besser wünsche."[80])

---

[77]) Verwiesen wird auf die gründliche Untersuchung von B Ulrich: Ueber die Grundsätze der Stimmbildung (1474—1640). Lpz. 1910. Michael Praetorius ist jedoch die letzte deutsche Quelle.

[78]) Coclicus, Compendium musices 1552. Cap. De elegantia et ornato aut pronuntiatione in canendo.

Finck, Practica Musica 1556. 4. Buch. De arte eleganter et suaviter cantandi.

Praetorius, Christoph, Erotemata Renovatae musicae 1574. (Abgedr. Molitor, Nachtridentinische Choralreform. Lpz. 1901 I. S. 173.)

Calvisius, Compendium musices pro incipientibus 1602.

[79]) Erotemata, Reg. 5. ut quiddam argutum dulci sono tamquam puella suaviter canens, sonent.

[80]) Nach der Uebersetzung von R. Schlecht. Monatsh. f. M. 11, 137.

Gemeinsam fordern die Regeln zur Stimmbildung neben tonschönem Singen richtige Tonbildung und überlegte Atemführung. „Die schönsten Gesänge werden durch Verzerren und Aufsperren des Mundes verdorben", sagt Finck. „Die Stimme muß im Halse, nicht mit den Lippen oder im Munde gebildet werden", lautet die allgemeine Regel in der Fassung des Calvisius.[81])

Sicherlich ist das „ex gutturae" nicht wörtlich zu nehmen. Gemeint ist der richtige Ansatz mit Weitung des Mundhohlraums. Das „ex gutture" soll eine falsche Einstellung der Stimmwerkzeuge verhindern, wie z. B. das Heben des Zungenrückens, wodurch der unterbrochene Luftstrom am weichen Gaumen anschlägt und nicht klingen kann. Nasaler Klang in der Stimme ist abzulehnen: „Der Schüler gebe sich dem heißen Bemühen hin, solche Sänger nachzuahmen, welche makellos singen, indem sie den nasalen Timber vermeiden".[82])

Die Atembeherrschung ist für den Gesang ebenso bedeutsam wie die gute Stimme. Die Länge des Atems soll durch Tonhalten geschult werden. Besonderen Wert legt gerade Calvisius auf eine vollendete Atemtechnik. Durch häufige Uebung und intensive Anstrengung will er zum Ziele führen.[83])

Wichtig sind die Lehren von der Dynamik der Stimme. Entgegen dem Drange der Naturstimme suchen die Theoretiker vor allem in der Höhe die voix mixte zu entwickeln. Finck: „Je höher eine Stimme steigt, um so leichter und lieblicher muß sie klingen; je tiefer sie hinabsteigt, um so voller soll sie tönen."[84])

Aus stimmbildnerischen Erwägungen heraus verurteilt Calvisius das forcierte Singen, das das Klanggepräge verdirbt. Die Forderung nach mäßiger Tonstärke setzt er an den Eingang seiner Stimmregeln. In drastischen Worten äußert sich Finck: „Es soll keine Stimme die andere übertönen und durch ihr Geschrei stören. Man sehe daher zu, daß der Diskant und der Alt nicht zu hoch auf steigen oder geführt werden, noch daß sich keine Stimme so sehr anstrenge, daß manche Sänger ihre Farbe ändern, schwarz im Gesicht werden und ihnen der Atem auszugehen scheint, die Bassisten aber murren wie eine in einen Stiefel eingeschlossene Hornisse, oder schnauben wie zerborstene Blasbälge."[85])

Daß nicht zu hohe Ansprüche gestellt werden, ist ein primäres Moment jeder Stimmbildung; denn wenn die Schüler „mit Krampf singen", wie Finck schildert, ist es ein Zeichen stimmlicher Ueber-

[81]) S. u. Regul. II. Auch Coclicus Compendium Bl. 32: sed arduum in primis est gutture ista pronuntiare. . . . .

[82]) Coclicus Compendium: Curet itaque puer ut se assidue exerceat in canendo, ac eos imitare discat, qui ex gutture, non ex naso voces emittunt, nunquam ad artem bene canendi perveniet. (Uebers. nach Ulrich S. 49.)

[83]) S. u. Regul. II u. V.

[84]) Uebers. nach Ulrich S. 92. Ein Vergleich mit der Regul. IV des Calvisius zeigt die Abhängigkeit des letzteren.

[85]) Vgl. Beyschlag. S. 26.

anstrengung, die den Wohlklang beeinträchtigt. Für alle Lagen genügt die Dezima oder Undezima als durchschnittlicher Stimmumfang.[86])

„Man muß Sorge tragen, die Vokale richtig zum Vortrag zu bringen. Wenn man auch ähnlich klingende Vokale liebt, darf man nicht u in o, oder i in e verwandeln, worin die meisten sündigen."[87])

Mit dem Textgesang war es dem Anscheine nach nicht besonders gut bestellt, und alle Theoretiker des 16. Jahrhunderts weisen nachdrücklich auf rechte Textunterlage und natürliche Färbung der Vokale hin.

Verschiedentlich schon wurden die Regeln des Sethus Calvisius genannt, die das „Compendium musicae pro incipientibus" 1602, im Anhang bringt. Sind sie auch kurz gefaßt, enthalten sie doch in klarer Form den Kern der ganzen deutschen Stimmbildungslehre, die von Italien her noch unbeeinflußt ist. Dem Originaltext, der hier abgedruckt ist, wird eine deutsche Uebersetzung beigegeben:

SEQVVNTER CANONES QVIDAM DE canendi ratione,

PRIMVS.

Modulantor pueri in cantu, non quantum possunt Clamanto.

SECVNDVS.

Vox in gutture, non labijs vel buccis efformanda, crebra etiam exercitatione, & excitata intensione adiuvanda, vt & continuationes longiusculas spiritus & vehementiam contentionis in conservanda soni aequabili tenore, suscipere & sustinere possit, ne in acutum nimia intensione insurgendo, vel ex pigritia in profundum subsidendo, Harmoniam deformet.

TERTIVS.

Vox alia aliam non obtundat, Sed sint omnes in aequabili intensione, & inuicem ad alias attendant.

Folgen gewisse Regeln über die Art zu singen.

I.

Die Knaben sollen zierlich singen und nicht schreien, so laut sie können.

II.

Die Stimme muß im Halse, nicht mit den Lippen oder im Munde gebildet und durch stete Uebung und besondere Anstrengung gefördert werden, daß sie sowohl ziemlich lange Fortführung des Atems, als auch eine starke Anspannung im Halten des Tones auf gleicher Höhe ertragen kann. Nicht darf der Wohlklang leiden, indem die Stimme durch übermäßige Kraft in die Höhe getrieben wird oder in Trägheit absinkt.

III.

Die eine Stimme soll die andere nicht verdunkeln. Alle sollen vielmehr in gleicher Stärke sein und gegenseitig aufeinander achten.

---

[86]) Vgl. Praetorius, Mich. S. M. III S. 23.

[87]) Praetorius, Christoph, Erotemata: In exprimendis recte vocalibus magnam curam adhibeant, ament vocales Symphonas, i et u, nec o pro u, vel e pro i, quo plurimi peccant, pronuncient.

QVARTVS.

Quaelibet vox, quo magis ascendat, & intenditur, eô submissiore sono pronuntianda & quantò descendit, tanto pleniore, vt grauis sonus, qui est obtusior acuto exaequari possit.

IV.

Je mehr eine Stimme angespannt wird und steigt, desto dünner muß sie klingen und, wenn sie sinkt, desto dunkler mit der tiefe Ton, der dunkler ist, dem hellen gleichgestellt werden kann.[87a])

QVINTVS.

Sonus qui in aliqua notula continuari debet, aequabiliter producatur, nec ad singulos tactus, vel partes tactus resumpto spiritu, nouo flatu & conatu exasperetur.

V.

Der Ton, der in irgendeiner Note ausgehalten werden soll, muß in gleicher Weise fortgeführt werden; weder zu einzelnen Takten, noch zu Teilen im Takt soll neu Atem geholt werden, damit nicht durch wiederholtes Atemholen die Stimme rauh wird.

SEXTVS.

Ad acutiores sonos, non tantum voce ascendendum, sed etiam in ijs secundum notularum praescriptionem, sono continuato, commorandum, nec remisso conatu subinde desistendum.

VI.

Zu den höheren Tönen muß man nicht nur mit der Stimme aufsteigen, sondern auch, wie die Noten es angeben, gleichermaßen bei ihnen aushalten. Man darf nicht nach den ersten Versuchen sogleich damit aufhören.

SEPTIMVS.

Semiminime vel Fusae quae gradatim ascendunt vel descendunt, gutture, non labijs, formandae sunt, & sono ita coniungandae, ne gradus magnopere exaudiantur.

VII.

Semiminimen oder Fusen, die gradatim auf- oder absteigen, müssen im Halse, nicht mit den Lippen gebildet werden und müssen im Klange so verbunden sein, daß nicht zu sehr die Stufen herausgehört werden.

OCTAVVS.

Qui vnam vocem canunt, simul & concorditer incipiant & desinant, nequaquam tamen simul, nisi in pausa respirent.

VIII.

Wenn die Schüler einstimmig singen, sollen sie zugleich und gemeinsam ein- und absetzen und nirgendswo außer in den Pausen Atem holen.

[87a]) Mattheson, Vollk. Capellm. II. Th. 3. Cap. § 15, erwähnt die gleiche Regel in der kaum unterschiedlichen Finckschen Urfassung: „Man muß sich billig verwundern über die kluge Regel, welche schon ein paar hundert Jahr gegolten hat. . . . Wir haben uns aber noch mehr zu verwundern, daß solche vernünfftige und erlesene Sätze bey itziger lüsternen Welt fast nichts mehr zu sagen haben."

NONVS.

Aliter canendum in templis, aliter in priuatis aedibus, Illic plena voce; hic discretione quadam submissè & suaviter.

IX.

In den Kirchen muß anders gesungen werden als in den Privathäusern. Dort mit voller Stimme, hier mit einer gewissen Zurückhaltung, bescheiden und lieblich.

DECIMVS.

In fine Cantilenae omnes concorditer consonantiam finalem, continuent, & tandem ad nutum, vel signum à Cantore datum simul quiescant: praeter infimam vocem, quae aliquo modo est producenda.

X.

Am Schluß eines Gesanges sollen alle gemeinsam die Endkonsonanz wahren, und endlich auf den Wink oder das Zeichen, das der Kantor gibt, ruhen: außer der untersten Stimme, die noch ein wenig fortzuführen ist.

VNDECIMVS.

Textus in modulatione ita exprimendus, quemadmodum consueto sermone solemus, non vocales pro vocalibus substituenda, aut peregrinis ac barbaris sonis, siue fiant balatu, siue boatu, deformandae.

Ideo cum infigurali cantu textus variè discerpatur fugis & clausulis, eò magis enitendum, vt rectè notulis applicetur, distinctè pronuntietur, & quantum fieri potest, explicitè & clarê proponatur.

XI.

Der Text muß beim Singen so ausgesprochen werden, wie wir es im gewöhnlichen Gespräch zu tun pflegen; nicht dürfen Vokale für andere Vokale eingesetzt oder durch fremde und barbarische Laute verbildet werden, daß ein Geblöke oder Brüllen entsteht.

Da nun im Figuralgesang der Text mannigfaltig abweicht durch Fugen und Klauseln, so ist desto mehr darauf zu achten, daß er richtig den Noten unterlegt wird, deutlich ausgesprochen und, so weit als möglich, klar und bestimmt gebracht wird.[88])

Wiewohl in Deutschland von den Theoretikern des 16. Jahrhunderts Grundsätze zur Stimmbehandlung aufgestellt waren, kann doch keine Rede sein von einer künstlerischen Ausbildung, wie Italien, dessen Sängerwesen eine unerhörte Steigerung aller Fähigkeiten erlebt hatte, sie nunmehr verlangt. Die Schönheit des Klanges, die wirkliche Eleganz und der affektische Ausdruckscharakter der Passagie, besonders das Verständnis, sie maßvoll anzuwenden und nicht durch Figurationen die Stimme zu überlasten, kommen

[88]) Das Compendium von 1612 mit der Titelfassung „Musicae artis praecepta nova et facillima" bringt keine Aenderung in Bezug auf die Stimmbildungslehre, während sonst erhebliche Unterschiedlichkeiten sich finden. Auch die „Biciniorum libri duo", 1612, des Sethus Calvisius enthalten viele vernünftige Ratschläge für den Sänger.

bis dahin nur nebenher in Betracht. Mit der Lehre vom manirierten Gesang drangen auch gleichzeitig aus der Eigenart der italienischen Manieren bedingte Stimmregeln nach Deutschland. Waren sie vordem meistens als Zugabe gedacht, ohne einem unbedingten Erfordernis Rechnung zu tragen, sind sie im neuen Gesangsstil wesentlicher Bestandteil, sogar Voraussetzung geworden. Niemals fehlen in den Musikschulen, die modern eingestellt sind, Regeln zur Stimmbehandlung, und auch andere Schulen übernehmen mehr und mehr wenigstens diesen Vorteil der Koloratur.

Im Verlaufe der Zeit kann man zwei Richtungen unterscheiden, die sich einmal aus der oben geschilderten deutschen Lehre und dann der neuen italienischen zusammensetzen. Sie verbinden sich meist in den einzelnen Singschulen, doch lassen sich die Strömungen leicht voneinander scheiden. So erkennt man sogleich ganz neue, unzweifelhaft italienische Elemente in der Stimmbildungslehre von Daniel Friderici.[89]) Der erste Satz der Regula 2 lautet: „Die Knaben sollen vom anfange alssbald gewehnet werden / die Stimmen fein natürlich / vnd wo müglich fein zitterend / schwebend oder bebend / in gutture, in der Kehlen oder im Halse zu formiren."[90])

Der Ausdruck der „zitternden, schwebenden oder bebenden Stimme" stammt unmittelbar aus der italienischen Quelle, wo man solche Qualitäten von einem Sänger, der die Vortragsmanieren beherrschen wollte, verlangte. Gemeint ist nicht, was wir unter Zittern oder Vibrieren verstehen und als Stimmfehler bezeichnen, sondern ein lockerer, nicht unangenehm timbrierter Klang der Stimme, der im Zeitalter des Affekts zu einem gewollten Ausdrucksmittel wurde. Friderici scheint den Terminus von Praetorius übernommen zu haben. Im Anschluß an Herbst fordern auch Crüger, Mylius und andere dieses Klanggepräge. Hervorgerufen durch den Reiz der Monodie und die Entdeckung neuer stimmlicher Möglichkeiten erwächst auch in Deutschland allgemein der Sinn für das Gesanglich-Schöne und die Kultur der Stimme. „Die Stimme soll rein und zart seyn".[91]) Eine „helle / reine Stimme" bezeichnet Stierlein als erstes notwendiges Requisit eines jeden Sängers.[92]) Auch „das Gehör muß Zart und Musicalisch seyn / damit der Sänger nicht liederlich in den Tag hinein schreye / sondern bald wisse / was lieblich und wohl /

[89]) Die schulmäßige Verwendung der Manier lehnte Fr. dagegen ab.

[90]) Musica figuralis, 1624. Cap. VII. Von etlichen Regulen zierlich zu singen /.

Das Kapitel dieser zweiten Ausgabe umfaßt 22 Regulen gegenüber 18 der ersten Ausgabe 1618/19. Der obige Satz findet sich erstmalig in der zweiten Ausgabe.

In Anlehnung an Fr. bringt Nicolaus Zerleder (s. Anhang) in einer Appendix 12 Regulen „so da weisen / wie man sich im Singen verhalten solle". U. a. die genannte Regula II. Auch Wolfgang Hase benutzte in seinen „Regeln / die ein Sänger fürnemlich zu beachten" die „Musica figuralis" als Quelle.

[91]) Büttner, Rudimenta Musica, 1625. Einleitung.

[92]) Trifolium musicale, 1691. S. 3.

oder garstig und übel klinge / um jenes in Acht zu nehmen / und dieses zu meiden".[93])

Doch das Beste muß jeweils die Natur dem Sänger verliehen haben, nämlich die Anlage zum Gesang, wie alle modernen Pädagogen vorausschicken.

Um Stimmen zu bilden, die virtuosen Ansprüchen gerecht werden können, wird es erste Wichtigkeit, in den Schülern Lust und Liebe zum Singen zu wecken. Crüger meint, „Wann man einen Knaben mit Gewalt oder Schlägen darzu soll treiben oder anreitzen / wird schwerlich oder selten was nützliches aussgerichtet werden".[94]) Während auch Daniel Speer bei einem Knaben, der Singen lernen will, „ein heroisch und fröhliches Gemüth" voraussetzt, zweifelt Printz nicht, „daß diese Lust erwecket und vermehret / oder auch wol verderbet und gar ausgerottet werden kan".[95])

Wichtig für die Schönheit des Klanggepräges ist, daß die Entwicklung der Stimme in mäßiger Tonstärke sich vollzieht. Praetorius-Herbst verweisen nachdrücklichst auf die „besondere Moderation" im Singen.[96]) „Ruffen ist in der Musick verboten / Vnd geben die Cantores jhre grosse Vnwissenheit nicht wenig an Tag / die den Knaben gebieten mit Gewalt zu ruffen / vnnd den Hals so weit auffzuthun / als Sie nur können / dadurch denn offt eine feine / edle / vnnd reine Stimme gantz verdorben wirdt".[97])

Gegenüber der Praxis des vergangenen Jahrhunderts erfordert der neue Stil neben einer erhöhten Singkultur auch einen Ausbau der Stimme in ihrem Umfange. Auch dieser soll nach den Tonbildungsregeln der Pädagogen in „Moderation" und nicht in „Force" erreicht werden. „Desto mehr junge Leute aber findet man, deren Stimme nur etliche Töne im Umfange hat. Dieses muß man sich aber nicht abschrecken lassen, denn theils das Wachstum ist Schuld, theils der Mangel der Uebung. Man übe einen solchen nur fleißig und lasse ihn sich nie überschreyen, sondern sich erst Mühe geben, tiefere Töne zu singen, bis er durch Eindrücken und Zurückhaltung der Kehle mit geringerer Force endlich höhere heraus bringt."[98])

Während die Gesangsmeister sich bemühen, in maßvoller Tonstärke ein Mittelregister auszubilden, das eine Mischung von Brust- und Kopfstimme darstellt und eine leichte Höhe in den italienischen Gesängen gewährleistet, weisen Praetorius, Herbst, Crüger und andere den neuerlichen Gebrauch des schwachen Falsettregisters als unschön zurück. Der Schüler soll singen mit „vollem und hellem

---

[93]) Printz, Mus. mod. 1678 Cap. II. Von denen Reqvisitis eines Sängers und sonderlich von der Lust zur Music und Natürlichen Geschicklichkeit. § 21.

[94]) Crüger, 1660 Cap. VI. 2.

[95]) Speer, Musikalische Kunst, 1697 I. Cap. XV. Printz, Mus. mod. voc. Cap. II. 7.

[96]) Vgl. S. 13 dieser Arbeit.

[97]) Friderici, Regula 4.

[98]) Johann Sam. Petri (s. Anhang) 1. Th. Cap. IX. S. 65.

Laut / ohn Falsetten / (das ist / halber und erzwungener Stimme(".[99]) Die von ihnen mißbilligte Anwendung der Kopfstimme kann man aber unmöglich als ein allgemeingültiges Verbot auffassen, wie denn auch später Petri in seiner „Anleitung zur Practischen Musik" aus der Notwendigkeit heraus diese Stimmgattung nicht ablehnen will: „Man lehre das Falsett oder die sogenannte Fistelstimme brauchen, und der natürlichen oder Bruststimme egal machen, damit der Sänger in einer Arie, die ihm etwas zu hoch ist, nicht einen Uebelstand mache durch Heruntersetzung oder vielleicht mißlingende Verkehrung der Melodie".[100]) Marpurg erinnert an eine bekannte Begleiterscheinung des Falsettgebrauches, daß nämlich auf Kosten des künstlichen die natürlichen Register an Klang und Farbe verlieren, und warnt die Sänger vor übertriebener Uebung im Falsett.[101])

Wie sorgsam man sich gerade um die natürliche Klangfarbe der Stimme mühte, zeigt eine Bemerkung in Printzens Stimmbildungslehre, der sogar vor der Unterhaltung „mit dem Frauenzimmer" die Tenöre darum warnen zu müssen glaubt, „weil der hohen Stimme nichts schädlichers / als die Conversation des Frauenvolckes".[102])

Die altbewährten Grundsätze des Tonansatzes und der guten Atemführung, die bereits zu Beginn des Jahrhunderts Gültigkeit hatten, finden nunmehr erhöhte Beachtung; denn die Koloratur soll nicht auf Kosten der Schönheit des Gesanges gehen, sondern gerade Förderin einer edlen Tonbildung sein. In welch hohem Maße die einzelnen Manieren Stimmbildner sind, in dem sie wie Akzente, Triller, Tremulo, Gruppo den rechten Ansatz erfordern oder wie Tirata, Passagio und Exclamatio die Kunst der Atemführung vermitteln, wird besonders daraus ersichtlich, daß häufig der erklärten Manierenform noch speziell gesangstechnische Erfahrungen sich anschließen.[103])

---

[99]) Praetorius-Herbst, vgl. S. 13 dieser Arbeit. Crüger, Synopsis 1654. De praxi Mus. „. . . clara & plena voce (absque Falsettis, ut loqui amant)".

[100]) I. Th. Cap. VIII. S. 61.

[101]) Anleitung zur Musik, 1763. I. Th. Cap. 3. § 6.

[102]) Mus. mod. voc. Cap. III. Von der Stimme, derselben Verbesserung und Erhaltung. § 21.

Die Kastration findet in den allermeisten deutschen Singschulen keine Erwähnung. Der Grund liegt darin, daß trotz häufiger Verwendung an den Fürstenhöfen die fertigen Kastratenstimmen aus dem Auslande, besonders Spanien und Italien, geholt wurden. Printz gibt ein kurzes Werturteil ab, das seine im Grunde sympathische Einstellung zur Kastration verrät: „Schließlich fügen wir hinzu / daß eine reine und liebliche Discant-Stimme nicht besser erhalten werden möge / als durch die Castration: ist aber bey uns Teutschen / so wenig gebräuchlich als verantwortlich." (ib. Cap. III. § 25.)
Haböck, Fr., Die Kastraten und ihre Gesangskunst. (Stuttg. 1927).

[103]) Im Anschluß an den Triller berührt z. B. Christoph Bernhard die Registerfrage: „Es ist aber zu merken, daß teils Stimmen aus der Brust herrühren, teils aber nur im Halse oder Kopfe (wie

Das Streben des beginnenden 17. Jahrhunderts, gegenüber der Musik dem Worte durch eine sorgsame und sinngemäße Deklamation zu seinem Rechte zu verhelfen, finden einen starken Niederschlag in dem nun ständigen Hinweis der Theoretiker, im Ziergesang, der leicht den Text vernachlässigen könne, besonders sorgfältig zu „pronunciren / also dass ein jedes Wort oder Sententia, so er singet / von den Auditoribus eigentlich könne verstanden werden / gleich als wenn er es redete".[104]) Die Sänger müssen alle Elemente der Sprache sich aneignen und insbesondere die Färbung der Vokale als der Träger des Tones beherrschen. Nicht viel weniger wichtig für Ansatz und „articulata pronunciatio" ist die Konsonantenbildung, gegen die nach Chr. Bernhards Aussage gerade in Deutschland viel gesündigt wird: „. . . . für allen Dingen sollen die Teutschen sich bemühen, einen guten und merklichen Unterschied zu machen zwischen dem b und p, d und t, f und v, wie auch ingleichen, dass sie das St nicht ihrer Gewohnheit nach aussprechen, wie im Worte steten, sondern wie im Worte besten".[105])

Nicht zuletzt ist auch die Lehre vom Affekt, die die deutschen Musiker von Italien übernehmen, ein stimmbildnerisches Moment, indem durch den affektischen Ausdruck einmal das Wort in seinem ganzen Gehalt erfaßt und erlebt wird, und dann gleichzeitig damit eine individuellere Behandlung, die dem Charakter der Stimme entspricht, gewährleistet ist.

Um bis ins Alter hinein die Stimme in Frische und Kraft zu erhalten, ermahnen Printz, Stierlein, Speer, Petri und andere auf italienischem Boden stehende Lehrer die Sänger zu einem ordentlichen Leben und empfehlen ihnen in Anbetracht der Empfindlichkeit der Stimmorgane wie allenthalben, auch im Essen und Trinken, eine kluge Einschränkung. Durch den schon mehrfach genannten Johann Caspar Printz, der als erster eine bis ins einzelne gehende Sängerdiät vorschrieb, fühlten sich die übrigen angeregt, seine für eine gute Stimmbehandlung nicht unwesentlichen Sätze zu übernehmen, von denen einige hier folgen:

---

die Musici sagen) geformirt werden. Dannenhero denn folgt, daß es (Trillo!) nicht alle mit der Brust schlagen können, worauss sonsten die besten Trillen geschlagen werden, sondern etliche (und gemeiniglich die Altisten) es im Halse machen müssen. Vor allen Dingen aber ist genaue Achtung darauf zu haben, daß man im Trillschlagen die Stimme nicht verändere, damit nicht ein Gemecker daraus werde." (Von der Singe-Kunst oder Manier. Vgl. Neudr. Müller-Blattau S. 32.)

Oder es sagt fast ausnahmslos die Herbstsche-Schule zur Form der Tirata; „Je geschwinder und schärfer nun diese Läuflein gemachet werden / (doch also daß man eine jede Note recht rein hören / und fast vernemen kan) je besser und anmutig sie sein werden."

[104]) Crüger, 1660. Cap. 51. Natura, Ars & Exercitatio 5.

[105]) Von der Sing-Kunst oder Manier. Vergl. Müller-Blattau S. 36.

„§ 12. Wir erinnern aber erstlich / daß sich ein Vocalist hüte für unreiner / neblichter / sehr kalter oder hitziger Lufft / Nordwinden / Rauch und Staub / sonderlich von Flachs und Kalck / und dass er darneben die Brust allezeit wol verwahre und warm halte.

§ 13. Wir erinnern fürs andere / dass er sich in Acht nehme mit Essen und Trincken / und alles / was bitter / scharff / saltzig und herb ist / meide / was aber temperiret und süsse ist / gebrauche.[106])

§ 16. Zum Tranck mag er gebrauchen linden süssen Wein / Meth / und gut reine Bier.

§ 17. Hüten soll er sich für scharffen und sauren Wein / sauren Bier / und sehr kaltem Wasser.

§ 18. Er soll sich auch niemals volltrincken / noch mit überflüssiger Speise beladen.

§ 19. Fürs dritte erinnern wir / dass ein Vocalist nicht dem Schlaf zu sehr ergebe / und sonderlich den Tagesschlaf meide.

§ 20. Fürs vierte sol ein Vocalist bisweilen eine mäßige Leibesübung gebrauchen / sonderlich vor der Mahlzeit / doch dergestalt / dass er nicht gar ein Handwerck daraus mache und die edle Zeit liederlich verbringe."[106a])

Es wäre falsch, diese Ratschläge als eine bloße Spielerei werten zu wollen. Printz wie die übrigen Gesangstheoretiker sind bemüht, mit der Praxis des Kolorierens in Deutschland die Stimmkultur der italienischen Vorbilder zu verbinden, und ihre Lehren bedeuten für die damalige Zeit immerhin eine wertvolle Erkenntnis.

Letzten Endes liegt der eigentliche Wert der Uebernahme der italienischen Verzierungskunst nicht darin, daß der Gesang um einzelne Manieren reicher wurde, die dem Sänger neue Möglichkeiten einer individuellen Gestaltung eröffneten, sondern daß man die

---

[106]) §§ 14 und 15 des Cap. III der Mus. mod. voc. bringen eine originelle Zusammenstellung empfehlenswerter und schädlicher Gerichte.

[106a]) In gleich drastischen Worten äußert sich Mattheson, Vollk. Capellm. II. Th. 1. Cap. § 24, zur „Phonascie oder Stimm-Pflege": „Weil es aber einmahl wol den Menschen an gehöriger Erkenntniss ihres Cörpers, und, welches das ärgste ist, an der nie genug zu preisenden Mässigkeit zu fehlen scheint; so will ich ihnen nur vor der Hand so viel sagen, daß ein vollgepfropfter Bauch bey dem Singen eben so nützlich ist, als bey dem Studiren, davon die Schul-Knaben das plenus venter wissen werden. Ferner, daß ein Glas Wein, oder Pauli-Nössel, den feinen Stimmen weniger, als den gröberen schadet, indem die Uibermasse desselben, zumahl ohne einen kleinen Zusatz gesunden und gekochten Wassers, die Röhren mit der Zeit enge macht, und sonst allerhand Unheil in der Brust verursacht. Weiter, dass ein reines wolausgegohrnes Bier, zur Stärke, nicht zur Lust getruncken, den männlichen Stimmen mehr, als den Sopranisten und Altisten nütze; dass endlich gar zu fette, klebrichte Speisen, auch unter andern der ölichte Schnuptoback, ja alle sehr nahrhaffte Sachen zu vermeiden sind. . . . ."

Technik und den Sinn für das Gesanglich-Schöne, zwei Elemente, die der manirierte Stil in vollendeter Weise verbindet, von dort in die allgemeine Stimm- und Tonlehre hinübernahm.

III. Die „Musica practica" als Quelle für die deutsche Gesangspraxis des 17./18. Jahrhunderts.

1. Historischer Teil.

Bevor Herbstens Bücher auf dem Markt erscheinen, ist Praetorius alleiniger Interpret und Gewährsmann in Dingen des italienischen Ziergesanges. Nicolaus Gengenbach und Ambrosius Profe, die in ihren „Appendices" die Trillermanier erwähnen, verweisen nachdrücklich auf das „Syntagma musicum" als Quelle und allgemeines Nachschlagewerk.[107])

Wegen ihrer Eigenart verdient die Appendix im „Heptachordum Danicum", das, von Johann Michael Corvinus verfaßt, 1646 zu Hafniae (Kopenhagen) erschien, besondere Berücksichtigung. Sie enthielt nämlich die vollständige Manierenlehre des Michael Praetorius, der auch eingangs neben Friderici, Martinus, Agricola, Calvisius genannt ist. Während die Angaben zu den anderen Termini meistens in wenigen Worten abgetan sind, liegt der Schwerpunkt einzig und allein auf der Darstellung der Manieren.

„Accentus eller accent, i Sangen / er naar Noderne smuct artig blifue tagne i Halsen." An diese dänische Fassung der Accentusdefinition aus dem „Syntagma" schließt sich lateinisch an: „Namq; ad artem figuratè canendi, (quod hinc loco non intempestivê inseri possit,) tria concurrunt: Natura, Ars seu Doctrina es Exercitatio." Wörtlich ist Praetorius übernommen. Was bei Corvinus besonders überrascht, ist zunächst, daß sämtliche Manieren einbezogen sind, dann vor allem, daß ständig die Theorie der Verzierungsformen durch die Beispiele aus dem „Syntagma" veranschaulicht wird.

Die eigentliche Bestimmung der „Appendices" ist die, musikalische Begriffe in formulierter, leicht einprägsamer Definition den Schülern vorzustellen; diese Appendix Terminorum, die mit Beispielen durchsetzt ist, geht jedoch weit hinaus über den ihr ursprünglich zugedachten Rahmen.

Wenn man von Herbst hier absieht, versuchte Corvinus als einziger von den Gesangstheoretikern in unmittelbarer Anlehnung an Michael Praetorius Lehren und Beispiele der Verzierungspraxis zu geben.

Groß hingegen ist die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des J. A. Herbst, die nicht besser zum Ausdruck kommt als in der langen Reihe derer, die ihm nahe stehen.[108])

---

[107]) Gengenbach: Musica nova, 1626.
Profius: Compendium Musicum, 1641.

[108]) Man wird annehmen, daß Herbst sein Bekanntwerden den theoretischen Schriften verdankte. Ohne diese Beziehungen findet sich schon in der „Isagoge Artis Musicae", 1632, des Demantius

Erstmalig verweist Otto Gibelius in seinem „Seminarium Modulatoriae Vocalis", 1645, auf die neue Manier zu singen und empfiehlt Herbstens Lehrbuch: „Dazu dann newlich gute Anleitung gegeben Johannes Andreas Herbst / Capellmeister in Nürnberg in seiner Musicâ Practica, welche er ohngefahr vor drey Jahren publiciret." Auch ein „Compendium modulatoriae" aus dem Jahre 1651 hat Otto Gibelius zum Verfasser. Hier fehlt der oben gebrachte Hinweis, dafür sind die Lehren von den Manieren selbst und ein Teil der Beispiele nach Herbst in das Compendium übernommen.[109]) Nun verschweigt Gibelius natürlich die Quelle, aus der er seine Weisheit schöpfte.

Wertvoll für diese Untersuchungen wurde ein Exemplar der IV. Auflage der „Musica figuralis" vom Jahre 1649 des Magister Daniel Friderici, das sich im Besitze der Staatsbibliothek Berlin befindet. Dieser vorsorgliche Schulmann hatte sich in der Conclusio bewußt gegen „etliche neue Italienische im Singen gebräuchliche Manieren" ausgesprochen,[110]) umso bezeichnender für die Notwendigkeit der Koloraturenkenntnis ist die Feststellung, daß gerade an das Büchlein des Friderici ein Extrakt aus dem Lehrbuche des J. A. Herbst von späterer Hand angeheftet wurde. Diese Seiten, fünf an der Zahl, sind handgeschrieben und an den oberen Rändern angeschwärzt; sie scheinen bei einem Brande gerettet zu sein. Eine Jahreszahl ist nicht angegeben. Die eingelegten Blätter bringen zunächst eine „Fuga à 2 voces post tactu"; es folgt ein kurzer Bericht „Von Menschen-Stimmen", der von dem Stimmumfang in den einzelnen Lagen handelt und dann der Hauptabschnitt: „De Coloraturis", der besonders interessiert. In der von Praetorius-Herbst her bekannten Reihenfolge: I. Accento, II. Tremulo, III. Groppo, IV. Tirata, V. Trillo, VI. Passagio werden die Verzierungsformen aufgeführt, denen jeweils die Anfangsbeispiele aus Herbst beigegeben sind. Daß nicht etwa Praetorius, sondern nur Herbst benutzt wurde, wird ersichtlich aus einer kleinen textlichen Unterschiedlich-

---

ein Hinweis auf seine Person. D. illustriert an Beispielen anerkannter Musiker, wie Leonhard Lechner, Joh. Leo Hasler, Chr. Thomas Walliser. Die Bedeutung des Custos wird an einem Beispiel Herbstens erklärt. s. C. Nr. 12.

In der früheren Ausgabe der „Isagoge" vom Jahre 1621 fehlen noch Herbstens Name und Beispiel wie auch der übrigen Komponisten.

Weiterhin enthält ein Band der Landesbibliothek Dresden (Signatur: Mus. A. 800 G.), in dem die Singekunst des Gengenbach. Friderici und die „Musicae Heinrici Fabri" in der Bearbeitung von Johann Colhardt 1605 zusammengebunden sind, auf eingelegten handgeschriebenen Blättern neben Beispielen von Hier. Prätorius, J. H. Schein, Christoph Schultze, Nicolaus Erich, Chr. Th. Walliser, Demantius, zwei Fugen von J. A. Herbst. Die erstere nennt zwar nicht eigens den Verfasser, doch darf man allein aus äußeren Gründen sie Herbst zuschreiben. s. C. Nr. 13.

[109]) Sie bilden das „Zehnte und letzte Kapitel Partis Generalis" mit der Ueberschrift: „Von dem Colorirten Gesange".

[110]) Vgl. S. 26—27 dieser Arbeit.

keit, die den sicheren Nachweis der Quellenbeziehung erbringt. Ein Charakteristikum in Herbstens Verzierungstheorie waren die gegenüber Praetorius erweiterten Worterklärungen.[111]) Zur Trilloform machte er z. B. den Zusatz: „. . . . heist ein liebliches Sausen / und ist das Zittern der Stimme über einer Noten. . . .", oder nach seiner Begriffsbestimmung „heist Groppo eine Kugel oder Waltze / ist ein geschwindes nider und auffwancken der Stimme / . . . ." Finden sich nun in den Definitionen einzelner Manieren die Herbstschen Zusätze, wie in diesem Falle in den Blättern, die der „Musica figuralis" des Friderici beigefügt sind, so ist die Quellenbeziehung zu Herbst absolut sicher.

Zweimal kündete der Berliner Kantor Johann Crüger an, den Gesang nach itziger neuer Manier darstellen zu wollen.[112]) Die „Quaestiones musicae practicae", 1650, die das zweite Versprechen enthalten, haben offensichtlich schon in den Beispielen, die sämtlich italienisch beeinflußt sind, stärkste Beziehung zur „Musica practica". Unverständlich bleibt es, warum Crüger noch nicht theoretisch die Gesangsmanieren behandelte. Die Beispiele sind geschickt zusammengestellt und lassen den erfahrenen Pädagogen sogleich erkennen. Ueberall zeigt jedoch eine genauere Analyse die Elementarformen, die in größeren Gruppen Herbst entnommen sind.[113])

Daß der weit bekannte Johann Crüger kritiklos Herbstens Vortragslehren in die „Synopsis musica", 1654, und seine berühmte „Singekunst" vom Jahre 1660 aufnahm, ist sicherlich kein schlechtes Zeichen ihrer Wertschätzung. Wie Gibelius, erwähnt auch Crüger mit keiner Silbe, woher die Weisheit kam. Wie im folgenden immer wieder festzustellen ist, zeigen die meisten Verfasser von Lehrbüchern, was ihre Quellen angeht, recht wenig Gewissenhaftigkeit, und merkwürdig ist ihre Auffassung von dem Begriff des geistigen Eigentums. Selbst wenn Theoretiker ganze Kapitel wörtlich ausschreiben oder unbekümmert als neuen Traktat unter eigenem Namen herausgeben, halten sie es nicht für notwendig, ihre Quellen zu nennen.[114]) In dieser Selbstverständlichkeit des Plagiats liegt mit ein Hauptgrund für die Uniformität der Lehrbücher dieser Zeit.

Hinsichtlich des Inhalts hat das Caput VI. „De Diminutionibus Notularum" aus der „Singekunst" gegenüber dem Abschnitt „De Praxi Mus." seiner „Synopsis" keine wesentlichen Aenderungen erfahren. Der Gesamtabfassung des letzteren Buches entsprechend

---

[111]) Vgl. S. 14 ff. dieser Arbeit.

[112]) Vgl. S. 9—10 dieser Arbeit.

[113]) Die 2. Hälfte des Beispiels XVIII in Nr. 14 der Musikbeilagen. Da Herbst die in Frage kommenden Uebungen neu aufnahm, kann Praetorius nicht Crügers Gewährsmann sein.

[114]) So muß selbst noch Johann Adam Hiller sich beschweren über das Verhalten des Joh. Georg Christoph Höpfner, der sogleich nach Erscheinen der „Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange", 1774, seine Arbeit unter geändertem Titel und Namen neu herausgab. (S. die Anmerkung zu Höpfner im Anhang.).

ist die Manierenlehre in lateinischer Sprache geschrieben. Ein Blick in die genannten Abschnitte genügt, um die völlige Abhängigkeit Crügers von Herbst festzustellen.[115]) Auch die Forderungen „Natura, Ars seu Doctrina & Exercitatio" finden sich zur Einführung der Manieren, die in gleicher Weise und Reihenfolge gelehrt werden wie von Herbst.[116]) Der Beispielapparat zu den einzelnen Formen ist gegenüber den zahlreichen Spezialübungen der „Musica practica" auf das Wesentliche beschränkt. Wie vorurteilslos sich Crüger seinem Gewährsmann anvertraut, und wie gering die Aenderungen sind, zeigt ein Beispiel aus den „accentus", das aber schon eines derjenigen ist, die am stärksten abweichen:[117])

In der Gruppoform brachte Crüger 1654 auch die „Gruppi super 6. voces Musicales Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La", die Herbst von Daniel Bollius entlehnt hatte. Bollius-Herbst unterlegten die Stammvokale A E I O U, Crüger dagegen verteidigt die Solmisationssilben und setzt hier, wie überall, statt der Buchstaben die Voces musicales. Eine besondere Vorliebe scheint der Berliner Kantor für die Kunst des Passagierens gehabt zu haben. 1654 beginnt er einführend mit dem Beispiel aus der „Musica practica", baut dann aber, wie 1660, ein groß angelegtes Passagienwerk auf, das durch reiche Chromatik auffällt. Die „Exempla Diminutionum", die nach Herbstens Angabe von Franc. Rognoni stammen — Crüger verschweigt auch hier den Autor — und eine ganze Reihe neuer Beispiele bestreiten den Teil der Exercitatio.

Ohne sich in der Koloratur zu verlieren und den Charakter seines Schullehrbuches zu gefährden, hat Crüger Herbstens Spezialitäten mit Erfolg für seine Zwecke verwandt.

In der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet sich das Original des „Compendium Musices Latino-Germanicum", das Anno 1660 M. Laurentius Erhardi dem Druck übergab. Die Lehren vom Ziergesang fehlen, dafür ist Seite 119 verwiesen auf „Joh. Andr. Herbst Musica practica 1642. 1643, 1653."[118])

Wolfgang Caspar Printz fußt auf den italienischen Manierenbegriffen, die im Lande ihrer Herkunft selbst vielfach überwunden sind.[119]) Während sich eigentlich in der Entwicklung der Lehre

---

[115]) Vgl. auch Fischer-Krückeberg. S. 626.

[116]) In der lateinischen Fassung bemüht sich Crüger, wortgetreu zu übersetzen: „Diminutio autem, quando Nota aliqua major in minores Notolas fracta quasi, resolvitur, cujus apud Italos Sex videre licet genera, utpote Accento, Tremolo, Gruppo, Tirata, Trillo. Passagio". (Vgl. S. 14 dieser Arbeit.)

[117]) s. C. Nr. 15.

[118]) Da nur die genannte und die Bibliothek zu Bologna Exemplare besitzen und eine Einsichtnahme an Ort und Stelle nicht möglich war, mußte sich Verfasser mit einem kurzen Bericht über diese Singschule begnügen, den dankenswerterweise die Bibliotheksleitung in Wien besorgte.

[119]) Musica modulationes vocalis, 1678. Compendium musicae signatoria & modulatoriae Vocalis, 1689.

die Tendenz zu vereinfachen und Sammelbegriffe aufzustellen zeigen sollte, bemüht sich Printz mit Erfolg zu differenzieren und begrifflich bestimmte Figuren zu zerlegen. In umständlicher Art schreibt er drei Kapitel: „Von den Figuren". Wie verwirrend und wenig glücklich Printzens Manierenaufteilung ist, wird auch noch diese von textlicher Einkleidung losgelöste Uebersicht deutlich machen:

(X. Cap.)

Einfach ordentlich-gehende Figuren.

Accentus, Tremolo, Gruppo, Circulo mezo u. Tirata meza.

(XI. Cap.)

Einfach bleibende / springende u. vermengte Figuren.

Bombi oder Schwermer.

Salto simplice und Salti composti.

Figura Corta, Messanza u. Figura Suspirans.

(XII. Cap.)

Schwebende / zusammengesetzte / u. schweigende Figuren.

Trillo.

Lauffende: Circulo, Tirata, Figura Bombilans und Passagio.

Schwebende: Accentus, Tremolo, Trillo u. Trilétto aneinandergehängt.

Vermischte: lauffende und schwebende Figuren.

Die schweigenden Figuren werden Pausae genannt.

Printz ist zwar Außenseiter, gehört darum aber nicht weniger als Gesangstheoretiker in die Reihe der Schüler des J. A. Herbst. Die Hauptbegriffe des Accento, Tremolo, Trillo usw. decken sich fast wörtlich mit denjenigen der „Musica practica". Folgerichtig definiert Printz: „Tremolo ist ein scharffes Zittern der Stimme über einer größern Noten / so die nechste Clavem mitberühret", und von Herbst übernimmt er auch die altitalienische Trifferform „. . . ist ein Zittern der Stimme in einer Clave. . . ."

Die Annahme, daß auch W. M. Mylius trotz starker Eigenart Herbst nahe steht, stützt sich darauf, daß seine „Rudimenta" 1685. die bewußten Requisita eines Sängers in nicht verkennbarer Uebereinstimmung mit der Herbst'schen Fassung bringen.

Johann Caspar Lange entnahm dem Herbstschen Lehrbuch die Manierendefinitionen, um damit seine „Appendix Usitatiorum in hodierna Musica terminorum" zu vervollständigen.[120])

Je größer die Zahl derer wird, die auf Grund von Quellenbeziehungen der Herbst'schen Richtung angehören, um so augen-

---

Der „Kurtze Bericht, wie man einen jungen Knaben könnte singen lehren, Zittau 1666", dessen alleinexistierendes Exemplar die Kirchenbibliothek in Sorau besitzt, konnte leider nicht berücksichtigt werden.

[120]) Methodus Nova & Perspicua in artem Musicam, 1688.

scheinlicher wird, in welch hohem Maße seine gesangstheoretischen Schriften verbreitet und anerkannt waren.

Im Gegensatz zu Printz hält sich Georg Falck, klugerweise ohne Neuheiten einzuführen, an das vorliegende Herbstsche Lehrbuch.[121]) Die Einteilung in I. Natura, II. Ars seu Doctrina, III. Exercitatio wie die fast wörtliche Uebernahme von Text und Beispiel lassen unschwer den sicheren Nachweis erbringen.[122]) Außerdem ist in unmittelbarem Zusammenhang Herbst zitiert und genannt: „Welche sind die Vitia im Singen: Ueber die Drey / welche J. A. Herbst in seiner Musica moderna practica setzet: Dass nemlich (1) Etliche mit vielem respiriren und Athem holen / (2) Etliche durch die Nasen / und mit Verhaltung der Stimme im Hals / (3) Etliche mit zusammen gebissenen Zähnen singen; finden sich noch unterschiedlich mehrere / . . . ."[123])

Es ist ganz verständlich, daß in den allermeisten Fällen die Theorie auf vorhandene Quellenbeziehungen aufmerksam macht und nicht die Uebungsbeispiele. Denn die Noten waren leicht auszutauschen oder umzuschreiben, die formuliereten Lehrsätze aber behaupteten sich selbst über geänderte Praxis hinaus.

Obwohl Stierlein eigene Formulierungen der Manieren aufzustellen versucht, und auch „den vornehmsten Spezies. . . . unterschiedliche Annotationes entspringen" läßt, kann er eine Herbstsche Beeinflussung nicht verleugnen.[124])

Bei den Theoretikern dieser Zeit, die mit Herbst in Verbindung gesetzt werden, besteht durchaus die Möglichkeit, daß sie nicht unmittelbar, sondern auf dem Wege über Schriften früherer Schüler Herbstens Vortragslehren übernommen haben; doch da die meisten Schulbücher örtlich bedingt und beschränkt waren, ist die Wahrscheinlichkeit solcher Fälle gering. Man könnte jedoch bei Sperling, der an Herbst anklingende Termini führt und gelegentlich Georg Falck in seiner „Idea boni Cantoris" zitiert, an eine mittelbare Quellenbeziehung denken.[125])

Seit dem Erscheinen der „Musica practica" ist mehr als ein halbes Jahrhundert ins Land gegangen. Das Bestreben der Theoretiker des nunmehr beginnenden 18. Jahrhunderts ohne Rücksichtnahme auf die Belange der Schulmusik alle Erkenntnisse zu vereinen, und der gekünstelte Barockstil der Rede, der jede Gründlichkeit verdrängt, helfen nicht wenig mit, allmählich die Spuren zum grundlegenden Werk Herbstens zu verwischen.

---

[121]) Idea boni Cantoris, 1688. Institutionis Musicae practicae Anderer Theil. Cap. 1. — IV.

[122]) Die Exercitatio bietet als Hauptübungsstück „allerhand Flores und Passagi aus Joh. Felic. Sances Antiphonis à Voce solâ". (Giovanni Felice Sances. geb. um 1600 zu Rom. gest. 1679 zu Wien.)

[123]) Anderer Theil. Cap. I. S. 91.

[124]) Trifolium musicale, 1691. Appendix. Oder Kleiner Anhang. Worinnen kurtz und deutlich gezeiget wird / wie ein Singer auff heutige Arth und Weiss / seine Manieren im Singen wohl und zierlich anbringen kan.

[125]) Principia Musicae, 1705.

Immerhin aber lassen die Schriften Fuhrmanns und Steiners, von denen besonders erstere ein köstliches Zeitdokument darstellt, trotz der durch die geänderte Praxis des Kolorierens bedingten Neuprägung den Geist der ersten Spezialanweisung verspüren.[126])

Stärker sind wiederum die Bindungen, die zwischen Johann Samuel Beyer und Herbst bestehen. Wie die anderen, gilt es auch diesen Theoretiker erst zu überführen, da er selbst seinen Gewährsmann nicht nennt.[127])

„Was soll nun ein Music-Schüler vor Eigenschafften an sich haben?

1) Soll er von Natur eine schöne, helle und liebliche und angenehme Stimme haben.

2) Dass er einen langen Athem habe, und nicht so offt respirire.

3) Muss er mit ungezwungener Stimme singen."[128])

Man wird auch aus der übrigen Gestaltung der Manierenlehre niemals bezweifeln, daß Herbst vorlag.

Der vielseitige Johann Mattheson fehlt nicht in der Reihe der Theoretiker. Das dritte Hauptstück des II. Teils seines „Vollkommenen Capellmeisters", 1739,: „Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen" ist nicht ohne Reiz für diese Untersuchungen. Mattheson erwähnt zwar Herbstens Lehre in den Singmanieren, doch ist ihm Printz mit seinem „Compendio musicae sign. & mod. voc.", das er häufig zitiert, Hauptquelle für den Ziergesang.[129]) Die allgemeinen praktischen Winke in Chor-, Sänger- und Dirigentenangelegenheiten, die dieses Buch enthielt, bestimmten sicherlich M., es vorzuziehen. Mit Printz ist immerhin der wenn auch nur mittelbare Einfluß Herbstens bewiesen.[130]) Besonders die alten Worterklärungen in den Lehrsätzen der „Musica practica" haben es Mattheson angetan. Er polemisiert gegen alle diese Schöpfungen von Herbst.[131])

---

[126]) Fuhrmann, Musikalischer Trichter, 1706.
Steiner, Kurz-Leicht und gründliches Noten-Büchlein, 1726. (Fuhrmann, s. auch Goldschmidt, Vokale Ornamentik. S. 83—85.)

[127]) Primae lineae musicae vocalis. Pars II. Cap. I.

[128]) Vgl. S. 13 dieser Arbeit.

[129]) Herbst ist genannt im 2. Th. 14. Cap. § 50. S. 244.

[130]) Das Gleiche läßt sich von dem „Musicalischen Lexikon" Johann Gottfried Walthers sagen, der sich ebenfalls in Fragen des Gesanges auf Printz beruft. (Vgl. Gehrmann, V. f. M. W. VII. S. 494.)

[131]) Köstlich ist sein Wort zum Mordant. S. 119. „Der Mordant mögte manchen erschrecken, wenn man einen Beisser daraus machen wollte. Der eine sagt, es ließe, als würde durch solche Beisser etwas hartes, z. E. eine Nuß, voneinander gebissen und zertheilet; ein anderer aber stehet in den Gedanken, es gehe Hünermäßig damit zu, indem sich die Klänge auf den Kamm bissen. Das sagen sie in lauterm Ernst, und man muß desto lustiger darüber werden. Gasparini aber schreibt: Dieser Mordant, hätte nur desswegen den Nahmen vom beissen, weil er, wie ein ganz kleines Thier, kaum anfasse und ohne Verwundung alsobald wieder loslasse. Das geht

Während der Anonymus G. G. G. sich an Mattheson anschließt und ihn verschiedentlich zitiert, steht Kürzinger in Abhängigkeit der unverfälschten Herbstschen Theorie.[132])

Friedrich Wilhelm Marpurg ist in Verbindung mit der Schule des J. A. Herbst nur mit Vorsicht zu nennen. Seine „Anleitung" 1763 ist charakteristisch für die Struktur der Lehrbücher des 18. Jahrhunderts, indem die Theorie umständlich und wenig gründlich ist, und die besonders zur Anschaulichkeit der Koloraturenpraxis notwendigen Uebungsbeispiele fast gänzlich fehlen. Was die Manieren betrifft, ergeht es Marpurg so wie noch vielen anderen, z. B. Petri und dem Anonymus von Zürich, die alle trotz bewußter Selbständigkeit im Herbstschen Sinne schreiben.[133])

Wenn verschiedentlich der Ausdruck der „Schule des J. A. Herbst" gebraucht wurde, so hat die lange Reihe derer, die entweder in völliger Anlehnung oder aber im Herbstschen Geiste die Koloratur behandelten, erwiesen, daß damit tatsächlich die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieses Mannes nicht überhoben ist.

Am Schluß des historischen Teils soll ein Wort Johann Adam Hillers, des großen Gesangspädagogen, stehen. Benutzte er selbst auch in seinen Büchern die neuere italienische Schule von Tosi in Agricolas deutscher Bearbeitung, macht er die für Herbst ehrenvolle Bemerkung: „Schon vor alters pflegte man, ohne Aufhaltung der Begleitung, willkürliche Verzierungen dabey anzubringen, wie man aus Beyspielen in des ehemaligen Kapellmeisters zu Frankfurt am Mayn, JOH. ANDREAS HERBSTS Musica prattica*) sehen kann.

*) Das Werkchen ist in deutscher Sprache zu Frankfurt im Jahre 1658 auf 11 Bogen in Quart gedruckt. Der deutsche Titel lautet so: „Eine kurze Anleitung, wie Knaben und andere. . . . (der ganze Titel folgt!) . . . ." Man kann sich aus diesem Werklein einen ziemlichen Begriff von der Singart des vorigen Jahrhunderts machen".[134])

2. Formal-analytischer Teil.

Daß Deutschland sich gegenüber der Verzierungstheorie wesentlich rezipierend verhalten mußte — die niederländische Diminution hatte einzig die Kunst des Passagierens gebracht —, und nicht, wie

noch hin, und hat weder mit dem Nußbeissen noch mit den Hahnen-Kämmen Gemeinschaft.

Anm. Wenn das gantz kleine Thier davon bleiben könnte, so wollte ich das Wort doch lieber von einem verliebten Kuß herleiten."

Vgl. Herbstens Tremulodefinition (Beisser!) S. 15 dieser Arbeit.

[132]) Anonymus G. G. G. VIII. Kap. Von den Manieren. Kürzinger. S. 32 ff. Was sind die Manieren in der Music?

[133]) Petri, Anleitung zur Practischen Musik, 1767. I. Th. VII. Cap. Von den Manieren.
Anonymus, Gründlicher Unterricht, Zürich 1774. S. 69 ff.

[134]) Anweisung zum mus.-zierl. Gesange VII. Cap. S. 108.

beispielsweise Frankreich, aus dem ornamentalen Reichtum des Volksliedes[135]) eigene, schon vorhandene Werte in die italienische Theorie hinübernehmen konnte, erklärt zum Teil die starke Abhängigkeit der vorurteilslosen deutschen Theoretiker von dem ersten Lehrbuch der Koloratur. Herbstens anhaltender Einfluß auf die Gestaltung des Verzierungswesens blieb nicht ohne nachteilige Auswirkung, indem nämlich seine anderweitig oft längst überholte Theorie einer modernen Entwicklung nur langsam den Platz einräumte und zu der wachsenden Unsicherheit in Dingen der deutschen Lehre nicht wenig beitrug.

In dem hier folgenden Abschnitt ist gerade die unterschiedliche Entwicklung innerhalb der Herbst'schen Schule herausgestellt; auch werden Theoretiker, die anderen Quellen gefolgt sind, berücksichtigt, um die ganze Formenwelt des deutschen Ziergesanges zu behandeln.

Die Vortragslehren waren keine tote Theorie, sondern ein vitales Moment. Es ist an der Zeit, die Vokalmusik des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts ebenso stilrein aufzufassen wie die eines Bach und Händel.

---

a). Die Portamentoklasse: Akzente und verwandte Formen.

Die Unbegrenztheit eines affektisch bedingten „Zusatzes", wie Kürzinger[136]) den Akzent nennt, sowie der freibleibende Portamentocharakter dieser Gesangsmanier eröffneten mehr denn eine Möglichkeit, diese persönlichste aller Verzierungsformen im Notenbilde darzustellen, und damit erklärt es sich, daß einzelne Theoretiker eine Reihe von Spezialtypen aus dem Sammelbegriff des Akzentes heraushoben.

Der ursprüngliche Begriff findet sich bei Printz in wenig abgewandelter Form.[137])

Während aber Praetorius-Herbst, Gibelius, Crüger usw. die Akzente noch durch drei weitere Spatien „zogen", ist Printzens Fassung bereits abgeklärter, indem nur die nächsten Linien nach oben oder unten berücksichtigt werden; bezeichnend ist auch der die Ausführung betreffende Hinweis: „Das Anschlagen in der Kehle geschicht sehr linde / jedoch so / daß die Stimme nicht gar geschleifet werde."[138])

In Christoph Bernhards „Singekunst" — zu den italienisch-deutschen Quellen zeigt diese handschriftliche Unterweisung keinerlei

---

[135]) Vgl. Goldschmidt, Vokale Ornamentik, S. 59 ff.
[136]) Getreuer Unterricht, 1763, S. 35.
[137]) s. C. Nr. 16.
[138]) vgl. C. Nr. 17. (Nach dem Neudruck Müller-Blattau. S. 35.) u. C. Nr. 18. (Chr. Bernhards „Singekunst" ist die Grundlage der „Rudimenta Musices" 1686 des Wolfgang Michael Mylius. Dieses wie das unten folgende Beispiel ist Goldschmidts Ornamentik, Anhang S. 55, entnommen.)

Bindung — erscheint der Accento in drei neue Vortragseigenheiten aufgelöst, die heute verschwunden sind.

„Cercar della nota heißt ein Suchen der Noten. . . .", und ist identisch mit der Praetorius-Herbstschen Intonatio.

Auffällig ist im Cercar wie auch in der Anticipatione della Syllaba und della Nota die Beschränkung auf die nächsten Spatien. Die letzt genannten „Annotationes" des Accento-begriffs, die in formaler Hinsicht nichts Neues darstellen, bringen eine für den Textgesang wichtige Unterscheidung und sind in der Zeit fest verwurzelt.

Christoph Bernhard bezeichnet die Anticipatione delle Syllaba mit einem S und die della Nota entsprechend mit dem Anfangsbuchstaben N.[139])

Noch mehr verdeutlichen die Anticipationes bei Mylius, Beyer und Fuhrmann, wie sich der ehemalige Portamentoakzent zu den Formen des Vor- und Nachschlages abklärt.[140])

Im Anschluß an die Anticipationes bleibt noch eine Retardatio zu erwähnen, die sich bei Stierlein findet.[141])

„Der Vorschlag bestehet in der Aufhaltung einer Note, und wird heutiges Tages ordentlicher Weise durch ein kleines Nötchen angezeiget, welches bey den längern oder veränderlichen Vorschlägen der Zeit der Aufhaltung proportioniert sein muß."[142])

Mit dem Rhythmus dieses letzten Vorschlages ist aber nicht die Formel identisch, die Agricola als dem „Lombardischen Geschmack vorzüglich eigen" bezeichnet.[143])
Die Ausführung betreffend sagt Agricola, „dass bey dieser Figur die erste Note stärker und schärfer angeschlagen werden muß, als wenn sie ein Vorschlag wäre"[143])

„Der Vorhalt ist eben, wie der Vorschlag, nur daß er länger dauert."[144])

---

[139]) s. C. Nr. 19.

[140]) Mylius, C. Nr. 20.

Beyer, C. Nr. 21. (Primae lineae mus. voc. Paos II. Cap. II. S. 34—35.)

Fuhrmann, C. Nr. 22. (Musik. Trichter, VII. Cap. § 15.)

[141]) s. C. Nr. 23. (Trifolium Musicale. Appendix § 7. Die weiterhin dort genannten Manieren, wie Ellipsis, Heterolepsis, Quasi Transitus und Abruptio bereichern die Portamentoklasse nicht um besonders wertvolle und neuartige Elemente des Ziergesanges.)

[142]) s. C. Nr. 24. (Marpurg, Anleitung zur Musik II. Th. 18. Cap. § 2. Marpurg, Petri wie auch Hiller fußen im wesentlichen auf Agricolas Singekunst und lassen darüber nicht im unklaren. Rühmend sagt Marpurg (I. Th. 3. Cap. § 7): „Sein aus dem italienischen übersetztes Werk von der Singkunst verdienet wegen der von ihm hinzugefügten wichtigen und gründlichen Anmerkungen, wiederum ins italienische übersetzet zu werden".)

[143]) vgl. C. Nr. 25.

[144]) Agricola, 1. Cap. S. 68. Vgl. Goldschmidt, Vok. Or. S. 116. Von Marpurg, Petri, Hiller, wird diese Variante nicht eigens erwähnt.

Zurückkehrend zu dem Praetorius-Herbstschen Accentobegriff erweitert Kürzinger im Affektstreben den Raum wieder auf „Terzen, Quarten, Quinten, und noch weiter, besonders wenn etwas Spöttisches, Sprödes, Freches, Hochmüthiges oder Zorniges natürlich ausgedrückt werden soll, fordersamst in den Recitativen.[145])

Der Doppelschlag oder Anschlag.

„Der Endzweck desselben ist kein anderer, als den Gesang lebhafter zu machen, und die Accentuation gewisser Sylben und Töne zu verstärken."[146])

Der einfache und doppelte Nachschlag ist in Marpurgs Notierung üblich.[147])

Die Ribattuta di gola und die Ribattuta di gola doppia, Formen, die die unmittelbar Herbstsche-Schule bevorzugt, sind dem Nachschlag wesensverwandt. Stierlein erwähnt eine Subsumptio postpositiva, die in ihrer Struktur ebenfalls deutlichen Nachschlagscharakter zeigt.[148])

Die Termini Mortando und Scendendo gebraucht Kürzinger in dem Falle, daß ein auf- oder absteigender Gesang Note auf Note mit Vor- oder Nachschlägen begleitet ist.[149])

„Der Schleifer wird mit ein paar kleinen Nötchen vor der Note angezeigt und wird teils hurtig, theils auch langsam geschleifet. Er ist wie der Vorschlag theils vornen, theils hinten, hinter der Note gebräuchlich".[150])

Neben dem aus drei Noten bestehenden Schleifer, den auch Marpurg[151]) schon in der üblichen Form vorschrieb, rhythmisiert Hiller wie Agricola im Affektstreben die Figur.[152])

Im Prinzip ist die Manier des gewöhnlichen wie punktierten Schleifers nichts anderes als eine Wiederaufnahme des ursprünglichen Accentobegriffs.

Die anfänglich von den Theoretikern stark betonten Exclamationes sind gleicherweise als zur Portamentoklasse gehörig zu bezeichnen.[153]) Als selbständige Verzierungsformen treten sie jedoch recht bald in den Hintergrund, um in der allgemeinen Formenwelt des manierten Gesanges aufzugehen.

[145]) vgl. C. Nr. 26. (Getreuer Unterricht, S. 33 und 49. Hiller bemerkt zu der Koloraturverwendung im Recitativ (Anw. z. mus.-zierl. Ges. S. 100): „Mordenten und Pralltriller finden im Recitative nur selten Platz, ganze Triller gar nicht; dagegen ist der Gebrauch der Vorschläge desto nöthiger. Auf dem Theater muß man mit diesen Zierraten sparsamer umgehen, als in der Kirche und in der Kammer, um dem Recitative die Gestalt der Rede nicht zu benehmen.").

[146]) Text und Beispiel (C. Nr. 27.) nach Hiller s. o. IV. Cap. § 15.

[147]) s. C. Nr. 28. (nach Marpurg, s. o. § 3.)

[148]) s. C. Nr. 29. (Trifol. Mus. Appendix. § I. 3.)

[149]) s. C. Nr. 30. (Getreuer Unterricht S. 41—42.)

[150]) Petri, Anleitung. I. Th. Cap. 7. § 26.

[151]) s. C. Nr. 31. (Marpurg, II. Th. 18. Cap. § 5.)

[152]) s. C. Nr. 32. (Hiller, s. o. IV. Cap. § 19.)

[153]) Vgl. S. 13 dieser Arbeit.

b) Passagio und Tirata.

Aus dem Urstoff der figurativen Passagie waren die Manieren entstanden, indem eigenwertige Motive sich aussonderten und als selbständige Spezialtypen der Vokalkoloratur weiterentwickelten. Als aber die Passagie formbildende Elemente nicht mehr besaß, überließ man sie ihrer Freizügigkeit, und sie bietet nunmehr innerhalb der Epoche des italienisch-manirierten Stils entwicklungsgeschichtlich wenig Interessantes. Friedrich Wilhelm Marpurg charakterisiert die Passagien als „alle willkürlichen Auszierungen, in soweit solche keine wesentliche Sing- oder Spielmanieren sind".[154])

Formal werden zwei Hauptarten der Passagie unterschieden, die Akkordpassagie, die aus der Brechung eines Akkordes gebildet ist, und die Läuferpassagie, die dem Wortsinn mehr entspricht; jedoch sind meistens beide Elemente vermischt. „Passagio, oder Passus heist ein Durchgang / und sind die Passagi geschwinde Läufflein / welche beydes gradatim und auch saltuatim durch alle Intervalla, so wol ascendento, als descendendo über den Noten so etwas gelten / gesetzet und gemachet werden."[155])

Wichtig ist in dieser erschöpfenden und allgemein gültigen Fassung der Passagiodefinition neben der Gleichstellung und Verbindung der Ausdrücke „gradatim" und „saltuatim" auch der Vermerk, daß besonders die lang ausgehaltenen Noten (Schlußkadenz!) Ansatzpunkte für die Passagien sind.[156])

Als selbständige Form erkennt Kürzinger die Passagie nur dann an, „wenn sie mit einem schnellen Triller, und gleich darauf folgender Drehung gezieret wird". Nicht deutlicher als in der Verbindung der Passagienform mit einer wesensfremden Singmanier kann die Wandlung innerhalb der Struktur der Passagie zum Ausdruck kommen. Zugunsten einer affektischen Durchdringung ist der ursprüngliche Figurativcharakter der Passagio vollends geschwunden.[157])

„Es gibt zwo Arten, ... die Passagien heraus zu bringen; die eine besteht im Schleifen, die andere im Abstoßen. Jene findet hauptsächlich in langsamen, zärtlichen und traurigen, diese aber in geschwinden und feurigen Sätzen statt. Wenn die Fortschreitung der Passagie durch halbe Töne geht, so findet kein anderer als der schleifende Vortrag dabey statt."[158])

„Das tempo rubato, wie es die Italiener nennen, ist nichts anderes als ein solches Vorausnehmen oder Verzögern des Tones von einem Tacttheile auf den andern." Dieses rhythmische Verziehen

---

154) Anleitung zur Musik. II. Th. 17. Cap. § 1.
155) Herbst. S. 15.
156) s. die Beispiele C. Nr. 33. (Crüger, 1660. Cap. VI. S. 30—31.)
C. Nr. 34. (Stierlein, Appendix, § 5.)
C. Nr. 35. (Beyer, Prim. lin. mus. voc. S. 40.).
157) vgl. C. Nr. 36. (Getreuer Unterricht zum Singen. S. 39.)
158) Hiller s. o. V. Cap. § 6 und 7. s. dazu das Beispiel C. Nr. 37. (Hiller s. o. § 11.)

der Melodie galt im Gesang als besondere Errungenschaft des guten Geschmacks.

Während sich innerhalb der Passagie meistens die Elemente der Gradatim- und Saltuatimstruktur verbanden, erscheint die Tirata als reine, unveränderliche Läuferpassagie.

„Tirata heist ein Schuss oder Pfeil / sind lange geschwinde Läufflein / so gradatim über einer Noten gemachet werden / und durch die Claves auff und niderwerts hindurch lauffen."[159])

Nach der unterschiedlichen Ausdehnung der Tirata differenziert Printz in einzelne Unterbegriffe:[160])

Tirata meza (4 Noten auf- oder absteigend).

„Tirata Defectiva ist / welche zwar die Quint überschreitet / doch die Oktav nicht erreicht."

„Perfecta ist / welche gerade in die Oktav läufft."

„Aucta ist / welche die Oktav überschreitet."[161])

Aus dem Differenzierungsdrang heraus sind Printzens Unterscheidungen herzuleiten, die bei der Selbstverständlichkeit der Tirata wirklich unnötig waren. So kommen mit Ausnahme Fuhrmanns sämtliche Theoretiker mit der einfachen Bezeichnung aus, selbst Georg Falck, wenn er die Tirata durch zwei volle Oktaven „schießt".[162])

Bei Kürzinger ist die Tirata ein äußerst wirkungsvolles Mittel affektischer Ausdruckssteigerung.[163])

In der Folgezeit ersetzen Marpurg und Hiller das Fremdwort Tirata durch die gute deutsche Bezeichnung „Läufer, oder laufende Figur", ohne die ursprünglich gegebene Struktur dieser Form zu durchbrechen.

c) Trillo, Tremulo und Gruppo.

Für die Sekundenbewegung, aus der heute der moderne Triller besteht, gebrauchten die italienischen Gewährsleute, Caccini und Bovicelli, die Bezeichnung Tremulo bezw. Gruppo, während sie unter Trillo die Zerlegung eines langen Tones in mehrere kürzere, eine Tonrepetition, verstanden. Die deutschen Theoretiker schließen sich mit Praetorius-Herbst dieser Terminologie an.

„Trillo heißt ein liebliches Sausen / und ist ein Zittern der Stimme über einer Noten / derselbe ist zweyerley: der eine geschicht in Unisono in einem Clave, entweder in der Linea oder im Spatio; wann viel geschwinde Noten nacheinander repetieret werden."[164])

---

[159]) vgl. C. Nr. 38. (Herbst, S. 13.)

[160]) Printz, Mus. mod. voc. X. Cap. § 18—19.

[161]) Printz, s. o. XI. Cap. § 13—17. In Anlehnung an Printz ist Fuhrmanns Einteilung diese:
meza, halbe.
perfetta, gantze.
lunga, doppelte. (Mus. Tricht. C. VII. § 11.)

[162]) Idea boni Cantoris. S. 101—102.

[163]) vgl. C. Nr. 39. (Getreuer Unterricht. S. 38.).

[164]) vgl. C. Nr. 40. (Herbst, S. 13.).

Für die zweite Art Triller bleibt Herbst wie auch Praetorius eine Erklärung zur Ausführungspraxis schuldig. „Damit die noch zur Zeit unwissende Tyrones, nur in etwas sehen und wissen mögen / was ohngefähr ein Trillo genannt werde", hat er einige Beispiele gegeben, die jedoch keinen rechten Eindruck vermitteln.[165])

Goldschmidt ist der Meinung, daß dieser Triller ebenfalls in der gehauchten Wiederholung desselben Tones, nur von kürzerer Dauer, bestanden haben dürfte.[166]) Merkwürdig ist, daß bis gegen Ausgang des Jahrhunderts Herbstens Schüler wie Gibelius, Crüger, Falck und andere wohl ähnliche Beispiele der zweiten Trillerart beibringen, die gesangstechnische Seite jedoch nicht klären. Diese Tatsache kann jedenfalls die Annahme bekräftigen, daß ein größerer formaler Unterschied innerhalb der beiden Trillerarten nicht bestand.

Christoph Bernhard wünscht eine dynamisch-affektische Gegensätzlichkeit der Form.[167])

Anscheinend genügten die Beispiele in der Vorlage nicht Printzens Trillerbegriff, weshalb er sie fortließ. „Will aber jemand diese Figur recht lernen / so halte er den Athem in der Kehle etwas zurück / zwinge die Stimme mit einem Beben und mittelmäßiger vehemenz heraus / und imitire solche Sänger / die diese Figur recht und lieblich formiren können". Bemerkenswert ist vor allem die Unterscheidung des Trilletto, „so viel linder / als Trillo / oder fast gar nicht angeschlagen wird."[168])

Die Vokalkoloraturformen des Tremulo und Gruppo sind in den Manierendarstellungen zwar getrennt behandelt, doch wird in der Gesangspraxis fast ausschließlich die Verbindung beider Formen verwandt. Bis zum Erscheinen der „Idea boni Cantoris" des Georg Falck (1688) ist der Tremulobegriff in Theorie und Beispiel gegenüber Herbst-Praetorius allgemein unverändert geblieben. Falck definiert: „Tremulus ist ein Zittern der Stimme über einer Noten / auf zweyen Clavibus; die Organisten nennen es Mordanten / Beisser / weiln der nächste Clavis mitgerühret / und gleichsam auf den Kamm gebissen wird: Item Moderantem / mässiger / weil Er die Stimme fein moderiret und mässiget."[169])

Die Diminutivform Tremoletto zeigt drei Möglichkeiten.[170])

Figur II ist der später gebräuchliche Pralltriller; die Verdoppelung, Fig. III, der Doppelprall-Triller. Wie die Fassung des Tremulo ist gleicherweise die des Gruppo konstant. Falck definiert: „Gruppo, zu deutsch eine Kugel oder Waltze / ist ein geschwindes Nieder- und Aufwanken der Stimme / wird in denen Cadentiis und Clausulis formalibus, oder Final-Clausulen / entweder mit einem vor-

165) vgl. C. Nr. 41; auch Nr. 42. (Crüger, 1660. Cap. VI. Trillo).

166) Vgl. Italienische Gesangsmethode S. 98—99. Dieser Triller stände dann zu der anderen Art in demselben Verhältnis, wie der Tremoletto zum Tremolo.

167) s. C. Nr. 43. (Müller-Blattau, S. 33.).

168) Mus. mod. voc. XII. Cap. §§ 3 und 6.

169) vgl. C. Nr. 44. (Cap. 3. S. 99. Vgl. dazu Praetorius-Herbst, S. 15 dieser Arbeit.).

170) vgl. C. Nr. 45. (Tremoletti-Beispiele nach Herbst. S. 7.).

hergehenden Tremulo oder Accentu gebraucht / muß jedoch schärffer als ein Tremulus angestossen werden".[171])

Eine Variante bei Printz und Fuhrmann ist zu erwähnen. Während die formale Verbindung von Tremulo und Gruppo geblieben ist, erscheint bei ihnen der letztere Bestandteil unter dem Namen Circulo mezo. Jeweils nach der Richtung bestehen zwei Möglichkeiten des Circulo mezo; entweder ist er Intendens oder Remittens.[172]) Die von Printz und Fuhrmann als Gruppo bezeichnete Figur, in der die erste und dritte Note gleiche Tonhöhe haben, stellt eine Ausnahme dar.

Hatte sich anfänglich die Caccinische Tonzerlegung gegenüber der Sekundenbewegung Cavalieris als Trillerform durchgesetzt, so ist bald darauf durch den Sieg der römischen Schule eine Umwechslung der Begriffe erfolgt, indem von nun an für die Tonwiederholung in gleicher Höhe die Bezeichnung Tremulo, für die Sekundenbewegung die Bezeichnung Trillo gilt. Die Begriffsumwechslung, die naturgemäß in Deutschland nicht unbekannt blieb, hatte zur Folge, daß gegen Ausgang des Jahrhunderts in Italien wie hier eine allgemeine Verwirrung unter den Theoretikern eintritt, die sich bei dem Durcheinander der alten und neuen Bezeichnungen nicht mehr auskannten. Johann Caspar Langen weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er die Begriffe gleichsetzt: „Tremulo, Trillo, Wenn die Stimme bebendt vorgestellet / wird auch wohl mit T angedeutet."[173]) Erstmalig erscheinen 1691 bei Johann Christoph Stierlein die nach Lehrsatz und Beispiel eingetauschten Formen: „Tremulus, ist ein liebliches Zittern und Beben / so in Unisono oder in einem Thone geschehen muss / . . . ."[174])

Auch Beyer definiert Trillo und Tremulo nach der neu-italienischen Fassung;[175]) wenn B. sich aber in einer Anmerkung zur letzteren Manier nachdrücklich für eine Unterscheidung von Trillo und Tremulo einsetzt, spricht daraus die allgemeine Unsicherheit in der Festlegung der einzelnen Begriffe. Fuhrmann, der sich über die Uneinigkeit der Musiker in Dingen der Koloratur beklagt,[176]) verzeichnet Trillo- und Tremulogebilde.[177])

„Tremolo ist eine angenehmes Zittern der Stimme im Semitonio unter derjenigen Note, so da tremuliren soll."[178])

---

[171]) s. C. Nr. 46. (Idea boni Cantoris. S. 100—101.).
[172]) s. C. Nr. 47. (Printz, s. o. Cap. X, §§ 16—17.).
[173]) Methodus N. Appendix S. 54.
[174]) s. C. Nr. 48. (Trif. Mus. S. 17—18.).
[175]) Prim. lin. mus. voc. S. 36—39.
[176]) Fuhrmann Cap. VII. § 3 Anmerkung.
[177]) vgl. C. Nr. 49. (Diese und folgende Beispiele aus dem Mus. Tr. Cap. VII, §§ 1—5.)

Bezeichnend für Fuhrmanns „Gründlichkeit" ist der Zusatz zum Triller: „Unsere teutsche Nachtigal schlägt mit ihrem tiri, tiri ein vollkommenes Trillo nicht allein in die Secund; sondern offt gar in die Terz, wer es genau observiret; Ein Canari-Vogel aber schwitzert nur ein bebend Tremulo.".

[178]) vgl. C. Nr. 50.

In der Folgezeit wird zugunsten der neu-italienischen Trilloform, die in der Notierung nicht mehr das den Gesangstriller ausmachende Schlagen der Kehle auf einem Tone verdeutlicht, entschieden, was die Abhängigkeit der Vokalisten von der instrumentalen Praxis beweist. Während Fuhrmann den Trillo noch mit der Hauptnote begann, ist es nunmehr allgemeiner Brauch, die höhere Nebennote vorauszuschicken, die man als fortgesetzt wiederholten Vorschlag sich denkt. Die Einführung der unteren Nebennote ist der förmliche Abschluß der Trillerfigur. Neben der Freude am Auszieren bestimmte auch ein praktischer Gesichtspunkt die Sänger zu dieser Erweiterung, weil nämlich durch die Entlehnung des unteren Klanges ein bequemerer Uebergang in die Schlußnote geschaffen war. So ist die Trillerform des Anonymus G. G. G. durchaus modern.[179])

Als Zeichen für den Triller sind aufgeführt: tr. + (unkenntlich gewordenes t) m oder n. „Manchmal pfleget man auch des Wohlklangs wegen mit den Terzien und mit den Sexten ein Trillo zu schlagen".[180]) Petri schickt dem vollständigen Triller die Sekundenbewegung ohne den erwähnten Abschluß voraus.[181])

„Man kan eine Schleife durch ein Häckchen an das Signum des Trillers anhängen, vornen oder hinten oder vornen und hinten zugleich".[181])

In den Abschlußnoten „Verkräuselungen" anzubringen, schadet nach Hillers Worte einer „edlen Simplizität".

„Die erste und zweyte Note ist zu Zeiten wohl zu dulden; die dritte aber auf alle Weise sehr armselig und abgeschmackt".[182])

„Der halbe Triller, der diesen Namen führt, weil ihm der Nachschlag fehlt, wird ein Pralltriller genannt, wenn er auf kurzen Noten, oder auf längern Noten kurz abprallt."[183])

Um die Figur bereits im Ausdruck zu charakterisieren, bezeichneten Praetorius-Herbst das Sekundentremulo auch als M o r d a n t. Unter diesem Namen erscheint im 18. Jahrhundert eine Kleinform des Sekundentremulos, an der noch einmal die ursprüngliche Struktur deutlich wird.[184])

Die Wiederholung des gleichen Tones, die im 17. Jahrhundert den deutschen Gesangstriller ausmachte und später in Tremulo umbenannt wurde, blieb auch während des 18. Jahrhunderts in Uebung.[185]) „Die S c h w e b u n g o d e r B e b u n g, ital. tremolo,

[179]) vgl. C. Nr. 51. (Kurtze Anweisung Cap. VIII. 3.).
[180]) Töpfer, Anfangsgründe § 9.
[181]) vgl. C. Nr. 52. (Petri, I. Th. Cap. VII. 9.).
[182]) s. C. Nr. 54. (Hiller Anw. z. mus.-zierl. Ges. IV. Cap, § 23,),
[183]) Hiller s. o. § 24.
[184]) s. C. Nr. 56. (Anonymus G. G. G. Cap. VIII. 4.), und C. Nr. 57. (Petri, I. Th. Cap. VII. 8.).
In gleicher Fassung findet sich dieses Beispiel bereits bei Mattheson, Vollk. Capellm. II. Th. 3. Cap. § 56.
[185]) Bei den Franzosen findet sie sich unter dem Namen „balancement".

welche von vielen in der Vokalmusik mit trm. bezeichnet wird, ist eine vermittelst des Athems abwechselnde Bewegung der Stimme auf einem gewissen Ton."[186]) „Man kann aber den Tremolo, die allergeschwindeste Schwebung auf einem einzigen Ton, mit Noten nicht aufsetzen, sondern man machet nur ein n auf jene Note, da er soll gespielet oder gesungen werden".[187])

Wie der gebräuchlichere G r u p p o, bei dem die zweite und vierte Note gleiche Tonhöhe haben, schon in der alten Lehre meist mit dem Sekundentremulo verbunden war, ist er auch nach der Begriffsumwechslung als Abschlußfigur in den neuen Triller übernommen. Der zweiten Gruppoformel, die bei Printz und Fuhrmann als Ausnahme bezeichnet wurde, hat Kürzinger den Wert einer selbständigen Manier gegeben.[188])

Es gründet im Wesen der Singmanieren, daß die Systematik niemals alle Möglichkeiten erfassen konnte. Dem in der Auszierung schöpferisch tätigen Sänger ließen Phantasie und guter Geschmack noch die Freiheit des individuellen Ausdrucks.

---

[186]) Ein Notenbeispiel fügt der Anonymus G. G. G. nicht bei. (Cap. VIII. 2.).

[187]) s. C. Nr. 58. (Kürzinger, Getreuer Unterricht, S. 35.).

[188]) s. C. Nr. 59. (Kürzinger, Getreuer Unterricht, S. 37—38.).

B. Anhang.

Die deutschen Singschulen. Eine Zusammenstellung in chronologischer Folge von Michael Praetorius bis zu den Lehrbüchern J. A. Hillers (1619—1774).

I. Figural- (und Choral-)Schulen.

Die mit * gezeichneten Compendien sind in Eitners Quellenlexikon nicht erwähnt.

Praetorius, Michael C.
Syntachmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Tertius. Wolffenbüttel 1619, Elias Holwein. Das IX. Capitel (S. 229 ff.): Instructio pro Symphoniacis / Wie die Knaben, so vor andern sonderbare / Lust und Liebe zum singen tragen, vff jetzige Italianische Manier zu informiren, vnd zu vnterrichten / seyn.[189])

***Elsmann, Henricus.**
Compendium Musicae lat.-germ. cum brevi tractatu de modis Acc. Hymni Sacri Intercalares prohoris scholast., Georgiani, ut vocant, funeres. Wolferbyti, 1619.[190])

Friderici, Daniel.
Musica figuralis, Oder Neve Klärliche Richtige / vnd vorstentliche vnterweisung der Singe-Kunst. Rostock, Anno MDCIX. Johann Fuess.[191])

Magirus, Johann.
Musicae rudimenta vere fundamentalia ita adornata ut indè etiam, modi musici, cum notis et pausis, clavibus et vocibus, vel pueris, sine negotio insinuari, visibiles et palpabiles fieri possint . . . . . per Eliam Holwein, sumptib. auctoris 1619. (Holwein druckte in Wolfenbüttel.)

Schnitzkius, Gregor.
Musices praecepta maximè necessaria latino-germanica pro incipientibus illius artis. . . . . Dantisci, 1619. Andr. Hünefeld.

Schumann, Johann.
Compendium musices germanicae Johannis Schumanni Halae-Saxon. Typis petri Fabri. Heilbronn 1620.[192])

Demantius, Johann Christoph.
Isagoge artis masucae ad incipientium captum maxime accomodata. Kurtze Anleitung recht und leicht singen zu lernen, neben kurtzer, doch gründlicher Erklärung der Griechischen, Lat. vnd Ital. Wörtlein. Fribergae, 1621. Typis Georgii Hoffmanni.

---

189) Neudruck von E. Bernoulli. Leipzig. 1916.

190) Vgl. Monatsh. f. Musikgesch., Jhrg. 36, 1904. Bibliograph. Mitteilung S. 1. Danach besitzt der Antiquar Ludwig Rosenthal in München ein Exemplar.

191) Die Exemplare der B. Lübeck, B. Hamburg, Greifswald, B. Leipzig sind 1618 datiert; jedoch bedeuten beide Datierungen die erste Ausgabe. Vgl. Langelütje. Den „Quaestiones Musicae Practicae" des Johann Crüger, die im Besitz der Ratsschulbibliothek in Zwickau sind, ist angeheftet: „Kurtzer Extract der nothwendigsten Reguln So im singen zu wissen zur täglichen Repetition vor die jungen Knaben und Incipienten der Schulen zu Belgern aus M. Danielis Friderici Music gezogen, und zum Druck verordnet Leipzig bey Gregorio Ritsch 1632". Das Titelblatt ist handgeschrieben.

192) Die Singschule befindet sich in „Musicae compendium lat. germ. M. Heinrici Fabri" von Vulpius Melchior und zwar in der III. Ausgabe Leipzig 1620. (Adjectum est in fine" Compendium. . .")

Elsmann, Henricus.

Compendivm Musicae Latino-germanicum pro Tyronibus hujus artis in Schola Wolferbytana. . . . . Wolferbyti, Excusum Apud Eliam Holwein. Anno MDCXXIV.

***Grimm, Heinrich.**

Unterricht wie ein Knabe nach der alten guidonischen Art zu solmisieren leicht angeführt werden könne. 1624.[193])

Büttner, Erhard.

Rudimenta Musica oder Deutscher und deutlicher Unterricht / vor diejenigen Knaben / so noch von wenig Jahren / und zu keinem Latein gewehnet / zu der Singkunst aber inclinirt seyn / . . . . . zum andern Mahl in Druck verfertigt . . . . . Erhard Büttnern Romhildensem. 1625. Salomon Gruner.

Crüger, Johann.

Praecepta Musicae Practicae figuralis. . . . . Berolini, 1625. Sumptibus Johannis Kallij.

Crüger, Johann.

Kurtzer und verstendtlicher Unterricht recht und leichtlich singen zu lernen. Allen Gottesfürchtigen und der Music liebhabenden Knaben auf besondere neue und dieser orten ungebräuchliche Art durch die 7 musicalischen wörterlein Bo, ce, di, ga, lo, ma, ni. Vorgeschrieben von . . . . . Berlin, 1625. Johann Kallen.

Gengenbach, Nicolaus.

Musica nova, Newe Singekunst / . . . . . begreift in sich drey Theil: 1. Theoreticam. . . . 2. Practicam. . . . 3, Technologicam. Leipzig / 1626. In verlegung Eliae Rehefeldsvn vnd Johann Grossen.

Hizler, Daniel.

Neue Musica oder Singekunst zu förderlichem und doch gründlichem Unterricht der Jugend. Editio secunda et auctior. Tübingen, 1628. Werlin.

Pfreumbderus, Johann Christoph.

Richtige Unterweisung zur Singkunst. Straßburg, 1629.[194])

Crüger, Johann.

Synopsis musica, continens rationem constituendi et componendi melos harmonicum conscripta variisque exemplis illustrata. . . . Berolini 1630. Johannis Kallij.

Brandisius, Marcus Dietrich.

Musica signatoria, teutsch. Leipzig 1631. (Nach Fétis).

Reich, Paul.

Deutsche Musica. Das ist kurtze und einfältige vunterweisung im Figural-Singen. Wittenberg, Anno MDCXXXI.

Schonsleder, Wolfgang. (lat. Volupius Decorus)

Architectonice universalis, ex qua Melopoeam per universa et solida

[193]) Nach Forkels Allgemeiner Literatur der Musik S. 306.
[194]) Nach Gerber und Adlung S. 614.

fundamenta musicorum proprio marte condiscere possis. Ingolstadii, 1631. W. Eder.

***Glareanus, Henricus.** [195])

De modis musicis. . . . . Hamburgi, Anno MDCXXXV. Typis Jacobi Rebenlini.

Sartorius, Erasmus.

Institutionum Musicarum Tractatio Nova et Brevis Duobus Libris. . . Hamburgi, Anno MDCXXXV.

Reyher, Andreas.

Margarita philosophica. Norimb. 1636 und 2. Ausgabe, Gotha, 1669. Die 12. Dissertation: „Epitome musicae pro tyronibus. Schleusingen 1635. [196])

Ribovius, Laurentius.

Enchiridion musicum, oder, kurzer Begriff der Singkunst. 2. Auflage Königsberg, 1638. [197])

Weisbeck, Nicolaus.

Brevis & perspicua introductio in artem Musicam, dass ist: Gantz kurtze einfältige und doch eigendtliche Anleitung zu der Edlen / lieblichen / löblichen vnd Ewigwehrenden Singkunst / für die jungen Knaben vnd Mägdlein / auch für andere deroselben Liebhaber / . . . In kurtze Fragen und Antwort gestellet / zum andernmahl verbessert vnd gemehret / . . . . . Hildessheimb, Anno MDCXXXIX. In Vorlegung Petri Castens.

Profius, Ambrosius.

Compendium Musicum, d. i. Kurtze Anleitung wie ein junger Mensch. . . . . möge singen lernen. . . . Leipzig MDCXLI.

Herbst, Johann Andreas.

Musica practica sive instructio pro Symphoniacis, das ist eine kurtze Anleitung zum Singen / wie die Knaben vnd andere / . . . . . / auff itzig Italienische Manier. . . . können informiret vnd vnterrichtet werden. . . . Nürnberg, Anno Christi MDCXXXXII. In Verlegung Jeremiae Dümlers.

***Förster, Caspar.**

Praecepta musica. [198])

---

[195]) B. Wolfenbüttel.

[196]) Nach Gerber und Fétis.

[197]) Eitner vermutet ein Exemplar in Königsberg, jedoch ist dort nichts vorhanden.

[198]) Sind gerühmt von dem polnischen Kapellmeister Marco. Scachi in seinem „Cibrum musicum". (Danzig, 1645). vgl. Döring S. 55.

[199]) Döring S. 74. „. . . . und wissen wir nur, daß sich unter den im Druck erschienenen Werken eine ‚Ancilla Domini' und eine den Titel ‚musikalischer Kunstspiegel' führende theoretische Schrift befunden haben soll'.

[200]) Im Besitze der Staatsbibliothek zu Berlin mit der Signatur Mus. ms. theor. 1030.

***Förster, Caspar der Jüngere.**
Musikalischer Kunstspiegel.[199])

Anonymus.
Kurtze, jedoch Gründliche Anweisung zur Musica Modulatoria. (Nicht datiert!)[200])

Herzog Ernst von Gotha.
Herzog Ernst des Frommen Special- vnd sonderbahrer Bericht / Wie die Knaben vnd Mägdlein auff den Dorffschafften / vnd in den Städten. . . . . kurtz vnd nützlich vnterrichtet werden können vnd sollen. 1642.[201])

***Reinmann, Georg Friedrich.**
Musikbüchlein. Erfurt, 1644.[202])

Anonymus.
Musicae Rudimenta Latino-Belgica. Ex prolixioribus Musicorum praeceptis excerpta. Editio secunda recognita et aucta. Amstelodami, Anno MDCXLV. Apud Johannem Janasonium.[203])

Gibelius, Otto.
Seminarium Modulatoriae Vocalis, d. i. Ein Pflantzgarten der Singkunst. . . . . Zelle, 1645 bey Elias Holwein.

Corvinus, Johann Michael.
Heptachordum Danicum seu Nova Solfisatio in qua Musicae Practicae usus. . . . . delucidè, plane et apartê ostenditur. Philomusicis omnibus. . . . Hafniae, Anno MDCLVI. Typis Melchioris Martzan.

***Weichmann (Wichmann), Johann.**
Musica oder Singekunst, Königsberg, 1647.[204])

Bernhard, Christoph.
Seine Gesangslehre ist in vier Mss. erhalten:
Von der Singekunst. (Mus. ms. theor. 76 der BB.)
Von der Singkunst oder Maniera. (Ms. von Johann Kuhnau Mus. ms. autogr. theor. der BB.)
Christophori Bernhardi Manductio brevior ad Maniera. (Mus. ms. theor. N. D. VI 5127 qu. der Stadt- und Staatsbibliothek zu Hamburg.)
Kurze Reguln von der Manier oder Künstlicher Art zu singen von Hln. Christofforo Bernhardi, ... herausgegeben. Nebentitel: Von der Art zu singen. (Als Georgs Oesterreichs Handschrift ermittelt.)[205])

[201]) Neugedruckt in der Sammlung selten gewordener pädagogischer Schriften, August Israel und Johannes Müller, Bd. X S. 7 und 31 ff.
Vgl. Schünemann S. 211 ff.

[202]) Johann Georg Ahlen erwähnt das Büchlein, ebenso Johann Gottfried Walther in seinem Lexikon, sowie Adlung S. 616.

[203]) BB. Mus. ant. theor. R 105.

[204]) Nach Döring S. 99.

[205]) Vgl. Müller-Blattau S. 8. Die erste Abfassung der Gesangslehre datiert er S. 10 noch vor 1648.

[206]) Adlung S. 606.

***Ahle, Johann Rudolf.**
Compendium pro tenellis. Erfurt 1648. [206])

Staden, Siegmund Gottlieb.
Rudimentum musicum, Das ist: Kurtze Vnterweisung dess Singens / für die liebe Jugend / vnd die / so noch keinen Anfang haben / auff das einfältigste und kürtzeste zusamm getragen. Auff Begehren zum drittenmal in Druck verfertigt. . . . . Nürnberg / MDCXLVIII. Bey Michael Külssner.

***Trümper, Michael.**
Musica. [207])

Crüger, Johann.
Quaestiones Musicae Practicae. . . . Editio Tertia auctior & correctior. Berolini, Anno MDCL. Sumptibus Johannis Kallij.

Gibelius, Otto.
Ottonis Gibelli Compendium Modulatoriae, darinn verfasset die fuernemsten Praecepta und Reguln / welche im Anfange bey dem Singen zu wissen von nöthen / und / zwar so eigentlich nur allein gerichtet auff die Zeichen und Art zu singen / der wir uns heut zu Tage gebrauchen. Jena, Anno MDCLI.

Gleichen, Andreas.
Compendium musicum instrumentale. Angebunden: Kurze Anweisung zur Singkunst. 1651. [208])

Ebio, Matthias.
Isagoge Musica, das ist: Kurtzer und schlechter / jedoch gründlicher Unterricht / wie ein Knabe in kurtzer Zeit / mit geringer Mühe Musicam lernen könne. . . . . Hamburg, 1651. Jacob Rebenlein.

***Harsdörffer, Georg Philipp.**
Deliciae mathematicae et physicae. Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstund.
Bd. II. Th. 4 von der Singkunst oder Tonkündigung, 1651.
Bd. III. Th. 5 von der Sing- und Klingkunst, 1653. [209])

Herbst, Johann Andreas.
Compendium Musicos, Das ist / Kurtzer / doch gründtlicher Unterricht / der freyen vnd lieblichen Singkunst. . . . . Zum andern mal auffgelegt. . . . Getruckt zu Franckfurt / MDCLII.

Matthaie, Konrad.
Kurtzer / doch ausführlicher Bericht Von denen Modis Musicis. . . . Conradus Matthaie Brunsuicensis. Gedruckt durch Johann Reusnern. Anno MDCLII.

---

[207]) Reyher sagt im „Schulmethodus", 1656, das Singen solle nach der „bissher alss sehr nützlich befundenen Art auss dem kurtzen Auszug der Musicae Trümperi gelehret werden". Vgl. Schünemann S. 216. Eine musica Trümperi ist bisher nicht bekannt.

[208]) Eitner verzeichnet die Privatbibliothek Dr. Bohn, die der Stadtbibliothek zu Breslau vermacht sein soll. Dort ist das Werk jedoch nicht vorhanden.

[209]) Das Original besitzt die B. Wolffheim.

Herbst, Johann Andreas.

Musica moderna pratica ouvero maniera del buon canto. Das ist Eine kurtze Anleitung / wie die Knaben und andere. . . . auff jetzige Italienische Manier. . . . können. . . . vnterrichtet werden. , , . Francfurt, MDCLIII. Bey Anthony Hummen / In Verlag Georg Müllers.

Crüger, Johann.

Synopsis Musica. Continens I. Methodum, concentum harmonicum pure & artificiose constituendi: 2. Instructionem brevem, quamcumque Melodiam ornate (in Accentibus cumprimis, & aliis diminutionum modulis apposite adhibendis / modulanti Quibus 3. pauca quaedam de Basso Generali. . . . Conscripta variisque exemplis illustrata. . . . Berolini, Anno MDCLIV. Sumptibus Autoris & Christopheri Rungii.

Gumpeltzheimer, Adam.

Compendium Musicae Latino-Germanicum. undecima nonnusquam correctum & auctum Johannes Weh. Augustae, Anno MDCLV. Typis Andreae Erfurt.

La Marsche, Francisco.

Synopsis Musica Oder Kleiner Innhalt Wie die Jugent vnd Andere / kürtzlich / vnnd mit geringer Mühe in der Musica, auch Instrumenten abzurichten. München, MDCLVI. Johann Jäcklin.

Hase, Wolfgang.

Gründliche Einführung in die edle Music Oder Singe-Kunst / Anfangs der gemeinen Jugend zum besten / und insonderheit für die Schule der Stadt Osteroda gestellet / Jetzo aber vermehret und verbessert / . . . . . Gosslar / Im Jahr 1657 in Verlegung des Autoris.[210])

Zerleder, Nicolaus.

Musica Figuralis Oder Kurtze / Gründtliche, vnd Verständtliche Underweisung der Sing-Kunst zu guten der Jugend der Schulen zu Bärn. . . . Sampt beygefügtem / nothwendigem Appendice. . . . Bern / bey Georg Sonnleitner / 1658.

***Erhardi, Laurentius, M.**

Harmonisches Chor- vnd Figural - Gesang-Buch / . . . . Beneben einem Vnterricht nothwendiger Musicalischer Sachen / . . . . Für studierende Jugend / vnd alle Liebhaber der Music / auss bewehrten Authoribus coligirt Francfurt am Mayn MDCLIX. trucks Matthaeus Kempffer.

Gibelius, Otto.

Kurzer Bericht von den Vocibus music. . . . . Bremen, 1659. Köhler. [211])

[210]) Becker S. 317. verzeichnet eine frühere Ausgabe: Osteroda, 1643. Mit Becker deckt sich auch eine Bemerkung in der Vorrede.

[211]) Von dieser Schrift sagt Hiller in seiner ‚Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, 1774, S. 190. Anmerkung „Der ganze Inhalt steht nach damaliger Mode, auf dem Titel, und das macht ihn zum Abschreiben zu lang. Man kann ihn in seinem gan-

Stenger, Nicolaus.

Manductio ad Musicam Theoreticam: d. i. kurtze Anleitung zur Singekunst. Hildesheim, 1659. Störtz.

Crüger, Johann.

Musicae Practicae Praecepta brevia, & erercitia pro Tyronibus varia. Der Rechte Weg zur Singekunst / Darinnen begriffen Ein kurtzer und gründtlicher Vnterricht / wie die Jugend / so Beliebung zur Music träget / leicht und vortheilhafftig kan angeführet werden. . . . die Singekunst recht und wohl zu fassen / und nach itzo gebräuchlicher manier zu practiciren. Berlin / 1660. Sumptibus Authoris.

Erhardi, Lorenz.

Compendium Musices Latino-Germanicum: Francofurti ad Moenum. . . . . MDCLX. Typis Kempferianis.

Gibelius, Otto.

Ottonis Gibelii Femariâ-Holsati Introductio Musicae Theoreticae Didacticae, ... Bremae / MDCLX. Typis & Sumptibus Jacobi Köhleri.

Metzel, Hieronymus.

Compendium Musices tam Choralis quam Figuralis. . . . Hamburgi, MDCLX. Typis excusum M. Piperi.

Heinrici (Henrici), Martin.

Myrti ramus pro docentibus, oder deutsche Singekunst. Halle, 1665. [212])

Printz, Wolfgang Caspar.

Kurtzer Bericht, wie man einen jungen Knaben könnte singen lehren. Zittau, 1666.

Stephani, Christian.

Rudimentum musicae d. i. Erste Anweisung zur Singkunst, wie. . . . ein Knabe ohne weitläufftige Mutation. . . . nach dem Fundament Buchstaben fassen könne. Königsberg, 1667. [213])

Demelius, Christian.

Deo et Juventuti Sacrum Tirocinium Musicum Exhibens Musicae Artis Praecepta Tabulis synopticis inclusa Nec non Praxin Reguliarem Cuius beneficio nonnullorum Mensium spatio tirones ex fundamento Musicam facillimè docere poterit Docturus. Nordhusae, Litteris Hynitzschianis. [214])

---

zen Umfange, nebst einem ausführlichen Auszuge aus dem Werke selbst, in Mizlers musikalischer Bibliothek, im 3ten Theile des ersten Bandes, finden.

[212]) Vgl. Forkel, S. 308 und dort die Inhaltsangabe. Ein Exemplar der Singekunst ist nirgends bekannt.

[213]) Eitner vermutet das Werk in Königsberg, aber auch dort ist es nicht mehr bekannt. nach Döring S. 153.

[214]) Demelius, (1643—1711) ging 1669 als Kantor nach Nordhausen. Damit wäre die untere Grenze zur Datierung festgelegt.

Schünemann zitiert S. 191, Anm. 1: Demelius, Tirocinium musicum. Eine deutsche / gar kurtze vnd leichte Anleitung zur Figural

***Cantorinus.**

Pars prima: de Arte canendi.
Pars secunda: De Modo canendi secundum Gregoriano Moguntinum. . . .[215])

Peetschius, Paulus.

Synopsis Musica. Das ist: Ein kurtzer und fertiger Unterricht / dadurch die zur Singekunst begierige Jugend in kurtzer Zeit dieselbe erlernen kan. . . . Alten Stettin, 1672. Daniel Starcken.

Baumgarten, Georg.

Rudimenta musices. Kurtze jedoch gründliche Anleitung zur Figuralmusik, fürnehmlich der studierenden Jugend zu Landsberg a. d. Warthe zum Besten vorgeschrieben. . . . Berlin, 1673. Chr. Runge.[216])

Gruber, Erasmus.

Synopsis Musica, oder Kurtzer Inhalt / Wie die Schuljugend kürtzlich und mit geringer Mühe in der Singekunst abzurichten. Regenspurg, 1673. Christoph Fischer.

Quirlsfeld, Johannes.

Breviarium Musicum oder Kurtzer Begriff wie ein Knabe leicht und bald zur Singekunst gelangen kann. Pirna, 1675.

Printz, Wolfgang Caspar.

Musica modulationis vocalis, oder manierliche und zierliche Singkunst in welcher alles was von einem guten Sänger erfordert wird, gründlich und auf das deutlichste gelehret. . . . wird. Schweidnitz, 1678. Okel.

Fischer, Johann Georg.

Manductio latina-germanica ad Musicam vocalem. Göttingen, 1680.[217])

Funcke, Friedrich.

Janua latino-germanica ad artem musicam, clavibus facilioribus in usum scholae Senattoriae Luneburgensi, 1680. Typis Georg Rebenlini.

Eisenhuet, Thomas.

Musicalisches Fundament / So auss denen berühmbt- vnd bewerthigsten Authoribus. . . . zusammengetragen. Anno MDCLXXXII. Ex Ducali Typographia Campinodensi.

Musicen. Schünemann verweist auf Preussner, Archiv für Musikwissenschaft, 1924, S. 416. Dort aber wie auch in der Schlußzusammenfassung ist dieser Titel nicht genannt. Eine ‚deutsche Anleitung' ist sonst nirgendswie bekannt. Bei Sch. scheint ein Irrtum vorzuliegen.

[215]) Ein Titelblatt fehlt, doch ersieht man die Datierung aus der Vorrede: „Moguntiae 24. Martii MDCLXXII." Das Werk ist im Besitze der BB. und trägt die Signatur Mus. ant. theor. C 200.

[216]) Nach Marpurg, krit. Beitr. II. Das Werk selbst ist nicht gefunden worden.

[217]) Vgl. Sulzer. Allgem. Theorie der Schönen Künste. Leipzig, 1794. 4. Teil S. 382. auch Forkel S. 309. Das Werk selbst scheint nicht mehr vorhanden zu sein.

Ulich, Johann.

Kurtze Anleitung Zur Singe-Kunst / In einer Tabell abgefasset. . . . Nunmehr zum andern mahl. . . . Wittenberg, 1682, Matthaeus Henckel.

Mylius, Wolfgang Michael.

Rudimenta musices, Das ist: Eine kurtze und Gründliche Anweisung zur Singe-Kunst / wie solche denen Knaben so wohl in Schulen / als in Privat-Information wohl und richtig beyzubringen. . . . von W. M. M. M. T. C. M. G. . , , im Jahre 1685,[218])

Ahle, Johann Georg.

Unstruthinne, oder musikalische Gartenlust: welcher beygefügt sind allerhand ergetz- und nützliche Anmerkungen. Mühlhausen, 1687. Selbstverlag. gedr. bey Brückners seel. Witwe.

Gradenthal(l)er, Hieronymus.

Hieronymi Gradenthallers Horologium Musicum, Treu-wolgemeynter Rath / Vermittelst welches ein junger Knab. . . . Sing-Kunst lernen und fassen kan, ... Nürnberg, 1687. Wolffgang Moritz Endters.

Speer, Daniel.

Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst, wie man. . . . Choral und Figural singen, den Generalbass taktieren und komponieren soll. Ulm, 1687. Kühne.

Dambach, Nicolaus.

Noten-Büchlein / In welchem gantz kurtz vnd einfältig gezeiget wird / wie man im Psalmen-buch Solmisieren, die Noten verstehen / vnd also die Psalmen recht vnd wol singen lehrnen soll. Frag- vnd Antworts-weise auffgesetzt durch. . . . . Schuldiener vnd Vorsinger zu Trostburg. Bern / 1688 / bey Georg Sonnleitner.[219])

Falck, Georg.

Idea boni Cantoris, d. i. Getreu und Gründliche Anleitung / Wie ein Music-Scholar / so wol im Singen / als auch auf andern Instrumentis Musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan / dass er ein Stück mit-zusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörffen; Aus Verschiedenen berühmten Musicis colligirt / . . . . . Nürnberg / 1688. Gedruckt bey Wolffgang Moritz Endter.

Lange, Johann Caspar.

Methodus Nova & Perspicua in artem Musicam Das ist Recht gründtliche Anweisung wie die Edle Music mit allen zugehörigen

---

[218]) Adlung, gibt Mylius, Christoph Bernhards Schüler, als Verfasser an und sagt, es sei „eines der brauchbarsten Musikbücher für die Schulen. Eitner verzeichnet BB. und B. Lpz. In der B. Lpz. sind die Rudimenta nicht vorhanden und in der BB. vermißt. Eine kurze Beschreibung befindet sich in Goldschmidts Ornamentik. S. 85—86.

[219]) Das Büchlein befindet sich in der Provinzialbibliothek Hannover und ist mit der Musica Figuralis des Nicolaus Zerleder zusammengebunden.

Stücken auffs allerleichteste und gewisseste nach heutiger neuesten Art fähigen Subjectis in kurtzer Zeit beyzubringen sey. Nebst einem Anhange derer jetzo gebräuchlichsten Musicalischen Wörter / . . . . der lieben Jugend des Evangelischen Gymnasij zu Hildesheim zum besten. . . . Hildesheim im Jahr 1688. In Verlegung des Auctoris.

Printz, Wolfgang Caspar.

Compendium musicae signatoriae & modulatoriae Vocalis, Das ist Kurtzer Begriff aller derjenigen Sachen, so einem, der die Vocal-Music lernen will, zu wissen von nöthen seyn. . . . Dresden, 1689. . . verlegts J. Chr. Mieth, drucks Joh. Riedel.

Printz, Johann Caspar.

Musica theoretica signatoria.
Deutsche, welsche Practica.
Musica theoretica didactica. [220])

Ahle, Johann Georg.

Kurze, doch deutliche Anleitung zu der lieblich-löblichen Singekunst. . . . . Mühlhausen, 1690. Christian Pauli.

Stierlein, Johann Christoph.

Trifolium Musicale Consistens in Musica Theoretica, Practica & Poetica. Das ist: Eine Dreyfache Unterweisung / Wie Primò. Ein Incipient die Fundamenta im Singen recht legen solle: Sambt einen Anhang / die heutige Manier zu erlernen. Secundò. Wie der General-Bass gründlich zu tractiren; Und Tertiò. Wie man Arithmetice, und mit lauter Zahlen / an statt der Noten komponiren lernen könne. Stuttgart / 1691. In Verlegung des Authoris.

Tido Henricus a Lith.

Studiosum musicae, sive quaestionum an Studium in Musica arte et quantum quidem ponere liceat optimarum artium studioso. . . . . Frankofort a/V 1692. Joh. Coepselius.

Carissimi, Giacomo.

Ars cantandi; Das ist: Richtiger und ausführlicher Weg / die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten; . . . . . von einem Musik-Freund in unsere Mutter-Sprach gebracht. . . . . Augspurg, Anno MDCXCIII. Jacob Koppmeyer. [221])

Hoffmann, Christian.

Musica Synoptica oder kurtze und richtige Anweisung zur Singekunst. Editio novissima reliquis omnibus multo auctior et correctior. Zittau, 1693. Michael Hartmann.

---

[220]) Nach ihrer Titelfassung scheinen diese Werke Gesangschulen gewesen zu sein. Wahrscheinlich nur als Manuskript existierend, sind sie bei der Feuersbrunst in Sorau (1684) vernichtet worden oder sonstwie verloren gegangen. Vgl. Schmitz, Eugen: Studien über W. C. Printz als Musikschriftsteller in Monatsh. f. Musikgesch. Jahrg. 36 1904 S .102.

[221]) Vgl. Haberl, F. X.: „Die „Ars cantandi" von Giacomo Carissimi (Neudruck).

Feyertags, Moritz.
Syntaxis minor zur Singekunst. Duderstadt, 1695.[222])

Speer, Daniel.

Grund-richtiger / Kurtz-Leicht- und Nöthiger / jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder / vierfaches Musicalisches Kleeblatt / Worinnen zu ersehen / wie man füglich und in kurtzer Zeit I. Choral- und Figural-Singen. II. Das Clavier und General-Bass tractiren. III. Allerhand Instrumenta greiffen / und blasen lernen kan. IV. Vocaliter und Instrumentaliter komponiren soll lernen. Von . . . . . Cantore & Collaboratore bey der lateinischen Schul zu Böppingen im Würtenbergerland. Ulm / 1697 / in Verlag Georg Wilhelm Kühnen.

Martini, Adam Sigismund.
Gründliche und leichte Unterweisung, wie man nach Anleitung des deutschen Alphabets die ganze Wissenschaft der heutigen Vokalmusik fassen kann. Gießen, 1700.[223])

Bononcini, Joh. Mar. (Giovanni Maria).
Musicus Practicus, welcher in Kürtze weiset die Art, wie man. . . . Stuttgart, 1701.[224])

Janowka, Thomas Baltasar.

Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae, seu elucidarium omnium fere rerum, ac verborum in Musica figurali, tam vocali quam instrumentali obvenientium. . . . . Wetero Pragae, 1701. G. Labaun.

***Francke, August Hermann.**

Principia der Figuralmusik. Aus den Schulordnungen der Franckeschen Stiftungen zu Halle, 1702.[225])

***Grav(e), Hieronymus Johann.**
Gespräch . . . . von der Singkunst. Bremen, 1702.[226])

Beyer, Johann Samuel.

Primae lineae musicae vocalis. Das ist: Kurtze, leichte, gründliche Anweisung. . . . Wie die Jugend, so wohl in den öffentlichen Schulen, als auch in der Privat-Information. . . . . aufs kürtzte kan unterrichtet werden. . . . . Freyberg, 1703. Kuhfuß. (in zweiter „verbesserter" Auflage: Dresden und Freyburg, 1730. G. Chr. Hilschern.)

---

[222]) Nach Albrecht, Johann Lorenz, Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tohnkunst (musikal. Bibliothek) S. 128. Das Werk ist nicht mehr vorhanden.

[223]) Nach Albrechts „musikalischer Bibliothek" S. 129 in seiner „Gründlichen Einleitung. . . . ."

[224]) Eine deutsche Uebertragung des: „Musico pratico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose . . . . Bologna, 1673. Monti.

[225]) Die Principia sind nicht von A. H. Francke selbst verfaßt, sondern „auf nachfolgende Methode, die ein Musik-Erfahrener an die Hand gegeben hat". Vgl. Schünemann S. 222.
Sie sind abgedruckt bei Vorbaum III. S. 5 und 22 ff.

[226]) Nach Sulzer S. 382. Ein Bibliotheksnachweis ist nicht zu erbringen.

Sperling, Johann Peter.

Principia Musicae, das ist Gründliche Anweisung Zur Music. . . . . Budissin, 1705. Bey Andreas Richter.

Fuhrmann, Martin Heinrich.

Musicalischer-Trichter / Dadurch Ein geschickter Informator seinen Informandis die Edle Singe-Kunst Nach heutiger Manier bald und leicht einbringen kan / . . . . . Herausgegeben durch ein Mitglied Der Singenden und Klingenden Gesellschaft. Franckfurt / an der Spree / Gedruckt 1706. In Verlegung des Autoris.

Murschhauser, Franz Xaver Anton.

Murschhauser, Franz Xaver Anton.

Fundamentalische Kurz, und bequeme Handleitung so wohl Zur Figural- als Choral-Music. . . . München, Anno 1707. Beym Autor.

Sperling, Johann Peter.

Porta Musica das ist Eingang zur Music / Oder Nothwendigste Gründe. . . . Görlitz u. Leipzig, 1708. Johann Gottlob Laurentius.

Niedt, Friedrich Erhardt.

Musikalisches ABC zum Nutzen der Lehr- und Lernenden. Hamburg, 1708. Bey Benjamin Schillern im Dohm.

Musicalischer Handleitung dritter und letzter Theil. Opus posth. mit einer Vorrede zum Druck befördert von Mattheson, Hamburg, 1717. Schillers Erben im Dohm.

Schmiedeknecht, Johann Matthes.

Tyrocinium musices. . . . Gotha / 1710. Zum vierten mahl gedruckt und verlegt durch Christoph Reyhern.

Fuhrmann, Martin Heinrich.

Musica Vocalis in Nuce, Das ist: Richtige und völlige Unterweisung zur Singe-Kunst / . . . . . Berlin / 1715. Gedruckt bey Johann Johann Lorentz.

***Ammerbacher, Joh. Casp.**

Kurze und gründliche Anweisung zur Vokalmusik. Nürnberg, 1717.[227])

Buttstedt, Johann Heinrich.

Ut, re, mi, fa, sol, la, Tota musica et Harmonica aeterna, Oder Neu-eröffnetes, altes wahres, eintziges und ewiges Fundamentum Musices, entgegen gesetzt Dem neu-eröffneten Orchestre. . . . . Erffurt / 1717. Werther.

Fokkerodt, Johann Arnold.

Gründlichen musikalischen Unterrichts dritter Teil die musikalische Composition. . . . der musicae theoreticae als practicae zu sonder-

[227]) Eitner verzeichnet: Ammerbacher, Georg Konrad soll zu Nürnberg 1717 eine „kurtze und gründliche Anweisung zur Vocalmusik" herausgegeben haben. Da die Werke selbst nicht mehr bekannt sind, konnte nicht nachgewiesen werden, ob wirklich verschiedene Werke von verschiedenen Autoren verfaßt sind, oder ob eine einfache Namensverwechslung vorliegt. Der in der Zusammenstellung angeführte Titel ist nach Sulzer S. 382.

barem aufnehmen. . . . Bielefeld im jahr 1718. Bei Gerlach Henrich Diebruchen.[228])

Döderlein, Johann Alexander (1675—1745).

Ars canendi veterum et cantores Weissenburgensis.[229])

Justinus, R. P.

R. P. Justini Carm. Musicalische Arbeith Und Kurtz-Weil das ist Kurtze und gute Regulen: Der Componier und Schlag-Kunst â 4. Leichte und schwaere Exempelen / und Fragen. . . . . Dem Scholarn: Zwey Hand voll Arbeith Dem Liebhaber: Zwey Hand voll Kurtz-weil. Augspurg und Dillingen / 1723. Bey I. C. Bencards Seel: Wittib und Erben.

Steiner, Johann Ludwig.

Kurz-leicht- und gründlichen Noten-Büchlein: Oder Anleitung zur Edlen Sing- und Kling-Kunst, Vermittels welcher ein Anfänger. . . . ein Musicus werden kann. Vormahls von einem Virtuosen und erfahrenen Mitglied der singend- und klingenden Gesellschaft herausgegeben. Nun aber. . . hin und wider vermehrt / und zum Truck beförderet. . . . Zürich, 1728. Bey Heidegger und Compagnie.[230])

Mayer, Joseph Friedrich Bernhardt Kaspar.

Museum musicum theoretico practicum Das ist / Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal. . . wie man sowohl die Vocal- als Instrumental-Music gründlich erlernen. . . . . könne. Schwäb. Hall, 1732. Georg Michael Mayer.

Eisel, Johann Philipp.

Musicus αὐτοδίδακτος, Oder der sich selbst informirende Musicus bestehend sowohl in Vocal- als üblicher Instrumental-Musiqve, Welcher über 24. Sorten. . . . Instrumente beschreibet. . . . Zum besten ans Licht gestellet Und. . . . erläutert Von einem der in praxi erfahren. Erfurt, 1738. Johann Michael Funcke.

Mattheson, Johann.

Der vollkommene Kapellmeister, das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Kapelle vorstehen will: III. Haupt-Stück. Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen. Hamburg, 1739. Christian Herold.

Standhartung, Johann Tobias.

Gesangbüchlein Anno 1739.[231])

***Anonymus.**

Brevis Instructio Melopoetica. . . .[232])

---

[228]) Vgl. Uhlenbruch, Fritz: Herforder Musikleben bis zur Mitte des 18. Jahrh.

[229]) Nach Gerber und Becker, S. 177.

[230]) Zweifelsohne bezieht sich dieser Hinweis auf Martin Heinrich Fuhrmann.

[231]) Eine Handschrift im Besitze der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

[232]) Eine Handschrift im Besitze der BB. 18. Jahrh. 1. Hälfte.

Telemann, Georg Philipp,
Singe- Spiel- und General-Bass-Uebungen. Hamburg, 1740.

Bachofen, Johann Kaspar. (1692—1755)
Musikalisches Noten-Büchlein, d. i. Ein auf die allerneuste und kürzeste Art vorgestellter Unterricht, wie man den ersten Anfängern könne in kurtzer Zeit einen theoretischen Begriff von der Music oder Sing-Kunst beybringen. In Frag und Antworten. Zürich, Köchli. (Nicht datiert.)

Scheibe, Johann Adolph.
Compendium musices. 1745. [233])

Anonymus.
Kurtzer doch hinlänglicher Unterricht zur Choral- und Figuralmusic. Heidelberg, 1745. Häuer. [234])

Wessilius, Friedrich.
Principia Musica, oder Gründlicher Unterricht Zur Musicalischen Wissenschaft. . . . Schweinfurth, 1747. Bey Johann Christoph Göpner.

Münster, Joseph Joachim Benedict.
Musices instructio. . . . . Das ist: Kürtzist- doch wohl gründlicher Weg / und wahrer Unterricht die Edle Sing-Kunst denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen. Augspurg, 1748. Johann Jacob Lotters seel. Erben.

Humanus, P. C. (Hartong).
Musicus theoretico-Practicus bey welchem anzutreffen
I. Die demonstrativische Theoria Musica. . . . .
II. Die methodische Clavier-Anweisung. . . . . Nürnberg, 1749. Jonathan Felsseckers seel. Erben.

Anonymus. (G. G. G.)
Kurze Anweisung zu den ersten Anfangs-Gründen der Musik, Nach welcher entweder ein Lehrmeister seine Untergebene, oder auch sonst ein Lehrschüler derselben sich selbst so leicht als gründlich unterrichten kann: . . . . . Nebst einer Erklärung der vornehmsten musikalischen Kunstwörter. Nach der neuesten und heutiges Tages üblichen Manier abgefasset und verfertiget von G. G. G. Langensalz, 1752. verlegts Johann Christian Martini.

Schmelz, Simertus R. P.
Fundamenta musica Cantus artificialis, Das ist Musicalisch Regular gestelltes, Zwey Theilig-Figural- und Choral-künstliches Sing-Fundament: Für alle vier Stimmen. . . . Yrrsee, 1752, freyes Reichs-Stifft und Gottes-Hauss.

---

[233]) Im handschriftlichen Besitz der Universitätsbibliothek Leipzig.

[234]) Für das Werk ist kein Bibliotheksnachweis zu erbringen.

Thielo, C. A.

Grundregeln, wie man, bey weniger Information, sich selbst die Fundamenta der Musik und des Claviers lernen kan, beschrieben, mit Exempeln in Noten gezeiget und verlegt von C. A. T. Erster Theil.[235])

Lederer, Joseph P.

Neue und erleichterte Art zu Solmisiren, nebst anderen Vortheilen, die Singkunst in kurzer Zeit zu erlernen. Den Lehrmeistern zu großer Bequemlichkeit, der Musik liebenden Jugend aber zu besonderem Nutzen ans Licht gestellt. Ulm, 1756.[236])

Agricola, Johann Friedrich.

Anleitung zur Singkunst. . . . Mit Erläuterungen und Zusätzen. . . . Berlin, 1757. Winter.[237])

Marpurg, Friedrich Wilhelm.

Anfangsgründe der Theoretischen Musik, Leipzig, 1757. Bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

Adlung, Jacob M.

Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. (Cap. 13: Von der Singekunst.) Erfurt, 1758. J. D. Jungnicol, Sen.

Albrecht, Johann Lorenz.

Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst. Zum Gebrauche musikalischer Lehrstunden nebst einer Erklärung der vornehmsten sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik vorkommenden Kunstwörter, und einem kurzen Abrisse einer musikalischen Bibliothek. Langensalza, 1761. Johann Christian Martini.

Klinghammer, J. . . C. . . .

Theoretisch-praktische Gedanken über die Tonkunst, nach welchen solche leichter und deutlicher können begriffen werden. Salzwedel, 1763. Schuster.[238])

Kürzinger, Ignatz Franz Xaver.

Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und die Violin zu spielen. Zum Gebrauch und Nutzen der Anfänger, zur Erleichterung deren Herren Chorregenten, Cantorn, Thurnermeistern, und andern, die sich mit Instruiren beschäftigen. Nebst einem Alphabetischen Anhang der mehrsten Sachen, welche einem rechtschaffenen Sänger, oder Instrumentisten zu wissen nöthig sind. Augsburg, 1763. Gedruckt und verlegt, von Johann Jacob Lotter.

---

[235]) Das Exemplar der BB. trägt in Blei die Jahreszahl 1753 und die Signatur FK 12.

[236]) Die zweite Auflage: Ulm, 1796 bei Wohler ist bekannt, ein Exemplar der ersten nicht.

[237]) Eine Uebersetzung der „Opinioni de' Cantori antichi, e moderni o sieno Osservacioni sopra il canto figurato di Pietro Francesco Tosi. . . . Bologna, 1723.

[238]) Eitner verzeichnet nur B. Lpz. Dort ist das Werk aber nicht vorhanden.

Marpurg, Friedrich Wilhelm.

Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders, mit Uebungsexempeln erläutert, und den berühmten Herren Musikdirect. und Cantoribus Deutschlands zugeeignet. Berlin, 1763, bey Arnold Wever.

Petri, Johann Samuel.

Anleitung zur Practischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler, von. . . . Lauban, 1767, Bey Johann Christoph Wirthgen.

***Töpfer, Johann Christoph Carl.**

Anfangsgründe zur Erlernung der Musik und insonderheit des Claviers. Bresslau, 1773, bey Wilhelm Gottlieb Korn. [239])

Höpfner, Johann Georg Christoph.

Anweisung zum Singen. Sondershausen, 1774. [240])

Anonymus.

Gründlicher Unterricht zum Singen der Psalmen, Choralen und Liedern. Zum Gebrauch der Lehrenden und Lehrnenden in den Schulen. Zürich / MDCCLXXIV. Bey Johann Kaspar Ziegler.

Hiller, Johann Adam.

Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert. Leipzig, 1774. Bey Johann Friedrich Junius.

Exempel-Buch der Anweisung zum Singen, zum Gebrauche der Schulen und anderer Liebhaber des Gesanges, ... Leipzig, 1774. Bey Johann Friedrich Junius.

Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert. Leipzig, 1780. Bey Johann Friedrich Junius.

Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen, für Schulen in Städten und Dörfern. Den Herren Cantoren derselben, auch andern Schullehrern ergebenst zugeeignet. Leipzig, 1792. Bey Johann Friedrich Junius.

II. Reine Choralschulen.

Schleusingk, Johann Valentin.

Musices choralis practicae medulla. Coloniae Agrip. 1657. Metternich.

---

[239]) Die Signatur der BB. ist FK 17.

[240]) Hiller, J. A. Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang, 1780. Vorrede S. II: „Der erste Theil (Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange) hat nicht allein die Ehre gehabt, in die dänische Sprache übersetzt zu werden, sondern ist auch von dem Stadt-Cantor zu Sondershausen, Hrn. Höpfner, in einen Auszug gebracht worden, ob dies gleich weder der Titel noch eine Vorrede sagt. Das erste ist eine ganz angenehme Begebenheit; das andere würde man lieber verbeten haben".

Scheyrer, P. F. Bernardus.

Mvsica choralis Theoro-pratica, Das ist Eine nutzliche Underweisung, wie man das Choral-Gesang durch leichtes speculiren oder Nachdenken auch würcklich in kurtzer Zeit ergreiffen möge. München, 1663. Johann Jäcklin.

***Anonymus.**

Musica choralis. Slomucii, 1666. [241])

***Anonymus.**

Manductio ad cantum choralem gregoriano. . . . Moguntium. . . . edita ad usum clericorum. Moguntiae, 1672. Küchler. [242])

***Mott, Hermann.**

Musices choralis medulla. Coloniae Agrippae, 1683. Friessen. [243])

Molitor, Valentinus.

Directorium seu Cantus et Responsoria. . . . Juxta Rituale et Missale Romanum. Opera R. P. Valentini Molitoris, Monachi S. Galli. Monasterio S. Galli. 1692. [244])

Calvör, Caspar.

De Musica Ac sigillatim de Ecclesiastica eoq; spectantibus Organis Panegyricum. . . Liphiae / Anno MDCCII. Apud Johann Christoph König.

Samber, Johann Baptist.

Ellucidatio Musicae Choralis. Das ist: Gründlich und wahre Erläuterung / oder Unterweisung / wie die edle und uralte Choral-Music fundamentaliter nach denen wohlgegründten Regeln mit leichter Mühe möge erlehrnet werden. . . der lieben Jugend zum besten / und allen Musicis. . . . Salzburg, 1710. Gedruckt bey Johann Joseph Mayr.

***Anonymus.**

Musices Choralis Medulla, sive Cantus Gregoriani Fundamentalis Traditio. . . . . Ad usum Fratrum Min. strict. Observ. Provinciae Saxonae s. Crucis. . . . Paderbornae 1714. [245])

***Anonymus.**

Musica Choralis Franciscana. . . . . Provinciae F. F. Min. Recollect. Coloniensis 1746. [246])

---

[241]) Signatur der BB. Mus. ant. theor. M. 112.

[242]) Im Besitz der Bibliothek Wolffheim.

[243]) Signatur der BB. Mus. ant. theor. M. 105.

[244]) Das Werk ist verschollen.

[245]) Mitgeteilt in Gregoriusblatt 1898 Nr. 11 S. 107. Vgl. Molitor, Reform-Choral S. XVII.

[246]) Mitgeteilt im Gregoriusblatt 1898 Nr. 11 S. 108. Vgl. Molitor, Reform-Choral S. XVII.

[247]) Nach Gerber.

Münster, Joseph Joachim Benedict.

Scala Jacob Ascendendo, et Descendendo. Das ist: Kürtzist / doch wohl-gegründete Anleitung / und vollkommener Unterricht / die edle Choral-Music denen Regeln gemäss aus dem Fundament zu erlernen. Augspurg, 1748. Johann Jacob Lotters seel. Erben.

Schulten, ...

Cantus choralis gregorianus, d. i. der Chor-Singekunst leicht und kurtzgefasster Unterricht. . . . . Köln, 1749. [247])

Anonymus.

Fundamento cantus choralis Gregoriani juxta usum fratrum beatissimae virginis Mariae de monte Carmelo. . . . Augustae Vindelicorum, 1754.

Sillobod, A. R. D. Michael.

Fundamentum cantus gregoriani seu choralis pro captu tyronis discipuli, exprobatis authoribus collectum. . . . Zagrabiae, 1760. C. F. Härl.

***Anonymus.**

Methodus brevis discendi cantum firmum. Kurtze jedoch gründliche Anweisung. . . . . [248])

***Anonymus.**

Vera principia ac fundamenta Cantûs Gregoriani seu Ambrosiani, paucis, atque methodicè demonstrata. [249])

---

[248]) Eine nicht datierte Handschrift des 18. Jahrhunderts im Besitz der BB. Signatur: Mus. ms. theor. 1030.

[249]) Ebenfalls undatierte Handschrift der BB. Signatur: Mus. ms. theor. 1425.

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Albert Allerup, am 25. November 1907 zu Münster (Westf.). Dort besuchte ich das Staatl. Paulinische Gymnasium, wo mir Ostern 1927 das Zeugnis der Reife zuerkannt wurde.

An den Universitäten Münster, Wien, und Paris studierte ich Musikwissenschaft in Verbindung mit Latein, Französisch und Kunstgeschichte. Neben den musikwissenschaftlichen Studien an der Universität hatte ich gesangliche Ausbildung.

Besonderen Dank schulde ich dem Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Münster, Herrn Privatdozenten Dr. K. G. Fellerer, der diese Arbeit anregte und förderte.